Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstunsererz1219unse

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

G. FRANZ'SCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER, MÜNCHEN).

INHALTS-ANGABE.

1901. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Frau Anna Spier. Karl Marr	1
Max Haushofer. Alexander von Wagner	41
Alexander Heilmeyer. Philipp Otto Schaefer	73
Hans Bohrdt. Marinemalerei	93

Vollbilder.

Karl Marr.

	Seite
Frundsberg's Werbung	8
Betende Kommunikantin	9
Hirtenknabe	16
Madonna	17
Ikarus	24
Zur Sommerzeit	25
Portrait: Marr's Vater	28
Portrait-Studie	29
Hesperiden	32
Portrait	33
Am Bache	36
Kinderportrait	37

Alexander von Wagner.

	Seite
Wagenrennen im Circus Maximus zu Rom	44
Antikes Stiergefecht in der Arena	45
Csikós-Rennen in Debreczin	48
Pferdetrieb auf der Hartobágyer Puszta	49
Heimkehr	56
Spanische Post bei Toledo	57
Picador	60
Villa D'Este in Tivoli	61
Ochsengespann	64
Heimkehr vom Felde	65
Plakat der Kunsthandlung D. Heinemann	68
Portrait	69

Philipp Otto Schaefer.

	Seite
Die Fesselung des Prometheus	76
Bacchisches Andante	77
Herbstfest	80
Meerfahrt des Nereus	81
Frühlingsakkorde	88
Dithyrambus	89

Marinemalerei.

	Seite
Hans Bohrdt. Linienschiff Kaiser Wilhelm II.	96
— Hamburger Seelootse	97
Hans von Bartels. Das Haus auf der Düne	100
C. Salzmann. Manöverfahrt	101
Carl Becker. Die Fangleine	108
Hans Petersen. Unter Leesegel	109

Textbilder.

	Seite
Karl Marr. Kinder-Aktstudien	2
— Kinder-Aktstudien	2
— Die Flagellanten	3
— Mädchenstudie	4
— Thierstudie	5
— Thierstudie	6
— Thierstudie	7
— Klostergarten	8
— Winkel im Bauerngarten	9
— Treppe im Rathhaus zu Rothenburg	10
— Gang im Rathhaus zu Rothenburg	10
— Gang im Rathhaus zu Rothenburg	11
— Intérieur-Studie	12
— Schreinerwerkstatt	13
— Gartenlaube	13
— Italienische Treppe	14
— Dorf am Bach	15
— Ententeich	16
Karl Marr. Dorfstrasse	17
— Skizze vom Rathhaus in Schwäbisch Hall	17
— Aktstudie	18
— Aktstudie	19
— Die Ministranten	20
— Gewandstudie	21
— Gewandstudie	22
— Gewandstudie	23
— Feldeinsamkeit	24
— Hirtenmädchen	24
— Adresse	25
— In der Sakristei	26
— Portrait	27
— Kinderkopf	28
— Das Kind auf dem Acker	29
— Kreuzigung und Tod Christi (Skizze)	30
— Entwurf zum Deckengemälde in Hamburg	31
— Skizze zum Deckengemälde in Hamburg	32

Seite

Karl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg 33
— Studie zum Deckengemälde in Hamburg 34
— „ „ „ „ „ 35
— „ „ „ „ „ 36
— „ „ „ „ „ 37

Alexander von Wagner. „Selbstportrait“ . 41
— Détail aus „Markt in Budapest“ . . . 42
— Junger Slovak 43
— Eselfuhrwerk 43
— Csikós 44
— Pferdekopf 44
— Auf dem Marktplatz in Veszprim . . . 45
— Kindergruppe 46
— Csikós 46
— Markt in Budapest 47
— Mühle in Czegléd 47
— Csikós auf der „Hartobágyerpuszta“ . . 48
— Zwei Füllen 48
— Vor der Csárda 48
— Heimkehr vom Markte 49
— Wasserfuhrwerk 49
— Talligas (Kärrner) 50
— Bei Szolonk 50
— Ein Kind 50
— Schmiede in Füssen 51
— Cypressen der Villa D'Este 52
— Skizze nach Tiepolo im Palazzo Lubia in Venedig 53
— Aus dem Dogenpalaste in Venedig . . 54
— Aus dem Pantheon in Rom 54
— Plakat zum Panorama „Rom“ 55
— Moschee in Cordova (Federzeichnung) . 56
— Stierkämpfer in Madrid 56
— Picadores vor dem Kampf 57
— Wasserträger in Ciudad Real 58
— Ochsenfuhrwerk in Toledo 58
— Stambul von der Galata-Brücke, aus „Konstantinopel“ 59
— Odaliske 60
— Zigeunerin in Granada 61
— Franzisko Lopez, Picador, Madrid . . . 61
— An der Barrière 61
— Banderillero 61
— Maurische Tänzerinnen 62
— Aus maurischer Zeit 63
— Forum romanum. Vom Capitolturm aus 64
— Studie 64
— Casa de Carbon, Sevilla 65
— Gefangene Turkos in den Kasematten von Ingolstadt 1870 66
— Aus den Illustrationen zu „Götz von Berlichingen“ 66
— Aus den Illustrationen zu „Götz von Berlichingen“ 67

Seite

Alexander von Wagner. Römische Toilette 67
— Costumestudie 67
— Portrait: Prof. Alexander von Liezen-Mayer 68
— Costume-Portrait 68
— Fortuna 69
— Studie 70
— Portraitstudie 71

Philipp Otto Schaefer. Titanensturz . . 74
— Entwurf 75
— Entwurf 76
— Aktstudie 77
— Abend im Hain 78
— Satyra (Scherzo) 79
— Arkadische Frühlingsfeier 79
— Elegie 80
— Wasser und Erde (Zwickelbild) 80
— Ernte 81
— Morgen 81
— Canzone Pastorale 82
— Parisurtheil 83
— Plakat zur ersten Darmstädter Kunstausstellung 85
— Skizze zu einem Deckenbild 86
— Dekoratives Relief 86
— Grabrelief (Entwurf) 87
— Skizze zum „Kampf“ 88
— Studien 89
— St. Christoph 90
— Kapelle zu Amorsbrunn 91

Hans Bohrdt. Bei Cap Horn 93
— S. M. Panzerkreuzer Fürst Bismarck in Kiel 94
— Schwimmdock. Hamburger Hafen . . 95
— S. S. Auguste Victoria 96
— Kieler Hafen 97
— S. S. Kaiser Wilhelm der Grosse auf der Werft 98
— Kurbrandenburgs erste Seeschlacht . . 99
— S. S. Kaiser Wilhelm der Grosse . . . 100

Hans Petersen. Bark im Sturme lenzend . 100
— Hochsee-Abend 101
— Bewegte See 103

Karl Becker. Auf der Unter-Elbe 105
— Portugiesische Küste 106
— Englische Küste 107
— Nordsee-Strand 108

Hans von Bartels. Studie zu einem Muschelfischer 109
— Fischer im Oelrock (Studie) 109
— Katwyker Häringsfischer in der Brandung (Studie) 110
— Holländische Küste. Auslaufende Fischerflotte (Studie) 111

CARL MARR

VON

A. SPIER

Wer die in Zeitschriften und Büchern aufgeschichteten Theorien über die Verbreitung und Wirkung der Kunst in Deutschland nicht in gutem Glauben hinnimmt, sondern die Wirklichkeit beobachtet und sich über diese Rechenschaft zu geben sucht, steht vor einer Enttäuschung. Die Liebe zur Kunst, mit der allein das Verständniss für sie beginnt, besteht in einem weit geringeren Masse, als es scheint, als die Redner über die Kunst und ihren sittlichen, ihren erhebenden, ihren veredelnden Einfluss zu ahnen scheinen. Gerade in Deutschland haben die wirthschaftlichen Verhältnisse und die Schulcultur im Zusammenhang mit dem deutschen Charakter den praktischen Sinn für das unmittelbar Nützliche stark entwickelt und — von der Kunst entfernt. Wer die Anschaffungen des deutschen Mittelstands beobachtet, wer seine Bücher und seine Bilder kennt, weiss, wie wohl ihm das Minderwerthige gefällt, wie es ihm genügt, wie unsinnig er es fände, alle rührseligen Photographien, alle geschmacklosen Nippsachen von seinen Wänden und Schränken zu entfernen und — ein gutes Blatt dafür einzutauschen. Er würde eine Darstellung des „Trompeter von Säkkingen“ auch nicht um ein einfaches Dorfbild von Hans Thoma hergeben, „wo garnichts drauf ist.“ Und wenn man ihm gar das „Schweigen im Walde“ von Böcklin anböte, er würde es zurückweisen. Was sagt ihm das stille Dorf? Was sagt ihm der fremdäugige Mensch mit dem unmöglichen Thiere? Er will seinen Trompeter behalten, mit dem ist er viel näher verwandt.

Viele, Ungezählte im Mittelstand haben Reproduktionen von Thoma und Böcklin an den Wänden hängen — und hätten eigentlich viel lieber den Trompeter und noch mehr lyrische Helden seiner Art, gerade, wie sie Scheffel und Julius Wolf doch lieber lesen, als Goethe und Schopenhauer. Das ist wahr und daher darf es gesagt werden: Der Deutsche macht von seinem

Carl Marr. Kinder-Aktstudien.

geistigen Leben noch keinen lebendigen Gebrauch. Er besitzt seine Bildung, wie er seine gute Stube besitzt, man muss sie haben, sie ist da, aber er benützt sie nicht, sie wird ihm fremd und unbequem. Jung geht der Deutsche mehr oder weniger stürmisch den sogenannten geistigen Dingen nach, die Frau vor dem Heirathsziel, der Mann vor dem Berufsziel.

Ist das erreicht, so legen die bürgerlichen Pflichten ihre schweren Hände auf alle Begeisterung. Das Hochzeitsgeschenk, dieses billige Etwas, „was viel vorstellen soll", entscheidet über den Kunstgeschmack im Hause, das Budget entscheidet über das künftige Verhältniss zur Kunst. Alles Praktische muss angeschafft werden, die Dutzende müssen vollzählig erhalten werden, ehe das Buch, das Bild, das Geistige, das Schöne ins Haus geschafft wird. Weder das Buch, noch das Bild gehören zu den lebendigen Bedürfnissen, sie sind ein Luxus, von dem man erst Gebrauch macht, wenn alles Alltägliche breit und gründlich erledigt — und Geld übrig ist. Aber bei dieser breiten gründlichen Erledigung geht der Enthusiasmus und mit ihm das Bedürfniss nach Kunstfreude verloren, — und wenn dann das übrige Geld da ist, wird das Geld als Geld den Kindern aufgehoben. Von Generation zu Generation wird die Geschmacks-Erziehung vernachlässigt, es entsteht keine Tradition. Sie ist es, die im deutschen Hause, diesem Hort der Schulbildung, durchschnittlich fehlt. Das Meyer'sche Conversations-Lexikon wird als beruhigendes Reservoir angeschafft, — und dabei glauben und schreiben enthusiastische Kunstvertreter, dass die Kunst in Deutschland geliebt sei. Was man liebt, dem opfert man.

Wo werden in Deutschland Opfer für die Kunst gebracht? Die Gallerien thun es nicht, sie werden spärlich besucht, sie spielen für die Mehrzahl der Familien die beruhigende Rolle des Meyer'schen Conversations-Lexikons, — sie sind die Reservoirs der Kunstgenüsse, die man selten benützt.

Gerade die Gallerien müssten sich des Nothstands annehmen. Sie müssten zweckdienliche Ausstellungen, in denen ein Sachverständiger Führer wäre, bieten und auf diese Weise ihrem Besitz zu einem

Carl Marr. Kinder-Aktstudien.

Carl Marr. Die Flagellanten.

lebendigen Einfluss verhelfen. — Die freien Ausstellungen können das nicht erreichen. Sie sind gezwungen, Effekte auszustellen, um die Apathischen und die Blasirten anzuziehen, sie verblüffen den Kunstfremden durch das „Modernste“ — und wirken negativ. Die Differenzirungsfähigkeit des Kunstgeschmacks ist nur das Resultat einer gewissen Reife und diese Reife kann nur durch Schulung, durch das Sehen und Wieder-Sehen gewählter Kunstwerke erreicht werden, sie muss auf der inneren Erfahrung beruhen.

Dem Deutschen fehlt im Allgemeinen die Erziehung zum Kunstgenusse, der intime Verkehr mit der Kunst. Er registrirt, er weiss, er lobt, was er besitzt, aber es steht ihm nicht innerlich nah, es ist ihm noch keine Lebensnothwendigkeit geworden.

Wenn er wüsste, welchen wichtigen und zuverlässigen Helfer zur Lebenskunst er entbehrt, indem er kein herzliches Verhältniss zur Kunst hat, er würde diese nähere Bekanntschaft mit feurigem Eifer suchen und pflegen. Aber das Thun und Lassen unserer Zeit ist keineswegs dazu angethan, diese Einsicht in die betreffenden Kreise zu tragen und an der Hebung eines tiefwurzelnden und tiefbegründeten Missstands mitzuhelfen.

Die Literatur über die Kunst könnte das zuerst thun. Sie müsste weniger Kunstkritiken, weniger Erörterungen über die Technik, weniger Bilderbesprechungen bringen, sondern durch warme Fürsprache ein begeistertes Interesse zu erwecken suchen, die Menschen bewegen, vor die Kunst zu gehen, sie selbst zu sehen, zu fühlen, ihr vertraut zu werden.

Das würde ihnen — und der Kunst dienen!

Denn unsere Zeit, die sich unablässig und scheinbar enthusiastisch mit Kunst beschäftigt, in der so viel und viel zu viel über Kunst geredet, geschrieben, gestritten wird, sie ist der Kunst, der echten Kunst nicht günstig. Sie gibt selbst den Menschen, welche Interesse und Verständniss für sie haben, nicht die Ruhe, die Sammlung, den Schätzen der vergangenen echten Kunst näher zu treten, sie zu erkennen — und somit zu geniessen. In der gegenwärtigen, in der sogenannten neuen Kunst, mit der sich unsere Zeit am lebhaftesten beschäftigt, verlangt sie das am stürmischsten, was sie bisher nur spärlich hervorbringen konnte: Originalität!

Die Künstler, die sie im Durchschnitt als Originale anerkennt, sind nur die geschickten, schauspielernden Hofnarren ihrer Majestät der Mode. Die wenigen wirklichen Originale, sie sind es durch den glücklichen, immer seltener werdenden Zufall einer einsamen, weltfernen Jugend, wie Hans Thoma, oder durch die zähe Widerstandskraft ihrer Eigenart, wie Franz von Lenbach, geworden und geblieben. Die Literatur, die Presse, die schnelle Reisemöglichkeit, die internationalen Ausstellungen, das tolle Tohuwabohu des Gesehenen und Gehörten entfernt den Menschen von sich selbst, ehe er sich nur kennt, und Künstler wie Publikum können sich dem schädlichen Einfluss der zersplitternden Vielwisserei und Vielseherei, des Katalog-Verkehrs mit der Kunst nicht entziehen; die Intimität, die Ursprünglichkeit der Empfindung geht bei diesem oberflächlichen Tagen verloren. Die stille aufnahmsfähige, den Eindruck vertiefende Stimmung wird von dem Lärm, dem Tempo unserer Zeit unmöglich gemacht; die Menschen hasten an den Eindrücken vorbei, als ob sie in einem D-Zug sässen, und vergessen die Reize oder entdecken sie nie, die man beim Wandern findet.

Carl Marr. Mädchenstudie.

Das laute, zerstreuende, anstrengende Leben von heute, das wenigen Menschen stille Wege, stille Abende, eine ernste Vertiefungsmöglichkeit schenkt, ist der tägliche tückische Feind der Schöpferkraft wie der Aufnahmekraft. Es trägt die böse Schuld, dass die Kunst zu einem Mode-Streit-Objekt geworden ist, die friedliche Kunst, die die Geister besänftigen, erfreuen, erheben soll. Es trägt die Schuld, dass die Künstler, welche etwas zu sagen haben und zur Geltung kommen wollen, nach aufsehenerregenden Effekten suchen müssen, um die übereifrige Menge zum Stillstehen zu zwingen. — Es trägt auch die Schuld, dass die Künstler, die das Schreien

Carl Marr pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frundsberg's Werbung.

Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Betende Kommunikantin.

verletzt, die ihren guten Geschmack nicht knebeln können und beim „altmodischen“ Leisesprechen bleiben, meist und lange Jahre hindurch, oft lebenslänglich nur von einem kleinen Kreise gekannt werden. Wenn sie durch wirkliches Verstandenwerden bis zur Front vordringen, dann sagt wohl die grosse Menge: „Ja, von dem hat man doch nie etwas gehört!“ Selbst bei den Malern sagt sie das, denn — sie sie sieht nur dann, wenn sie gehört hat, und bis sie hört, muss man schreien!

Carl Marr. Thierstudie.

Es ist in dem jüngsten Jahrzehnt auch in der Malerei ausserordentlich viel geschrieen worden, — und doch ist das allgemeine Verhältniss zu ihr äusserlich stimmungslos, nicht gefestigt durch einen geläuterten wählerischen Geschmack. Das laute Kampfgeschrei um die neue und neueste Kunst war nicht angethan, einen solchen zu erziehen. Über ein Jahrzehnt hindurch hat es das Publikum und auch die Künstler verwirrt und von der unumstösslichen Wahrheit entfernt, dass in der Kunst kein Zeit- und kein Partei-Programm zur Herrschaft berechtigt ist und je in der Herrschaft bleiben wird.

Biegsame Begabungen finden sich immer, die den schwankenden Geschmack der Menge durch ihre wohlgefälligen Werke unterstützen. Sie sind so existenzberechtigt wie das Publikum, das sie aufnimmt, das sie nöthig hat, das sie ernährt. Da heisst es ehrlich oder unehrlich: „Wess Brod ich ess, dess Bild ich mal!“

Stärkere und starke Begabungen suchen ihre eigene Art, wenn auch auf Kosten ihres Vortheils, zu entwickeln; unter der Wechselwirkung des Zeitgeschmacks und des individuellen Geschmacks stehend, streben sie Werke zu schaffen, in denen sie ihre eigene Art nicht aufgeben, in denen sie sich aber mit einer gewissen weltlichen Vernunft dem Zeitgeschmack der Besten anzupassen suchen.

Das sind die Künstler, die in der modernen, städtischen Welt aufgewachsen sind, die keine Dorfeinsamkeit beschützte, die, ehe sie selbst in ihrem künstlerischen Selbstgefühl erstarkt waren, schon starke Meinungen der Anderen hörten, starke Thaten der Anderen sahen und frühe Unterordnung und Masshalten übten, — etwas, was nur die vorhandene Urkraft steigert, was der mittleren Kraft aber lebensgefährlich werden kann. Diese Lebensgefahr für den werdenden Künstler ist in unserer Zeit grösser wie je, wohl mit am grössten in der Kunststadt München, auf diesem reichen Schauplatz von allerlei Kunst, auf diesem Kriegs-Schauplatz im Kampf um die neue Kunst.

Dieser Kampf hat die mittleren Kräfte aufgezehrt; die Einen verloren sich selbst in farbensüchtiger Masslosigkeit, und in ihrer Farbe gingen Form und Gedanke zu Grund, die Sündfluth des „Violetts“ riss sie dahin; die Anderen wählten bescheidener einen Gott, dem sie nachmalten, — der aber Keiner war, und imitirten ihn ohne Schöpferkraft. Alle, denen der Charakter fehlte, der in der Kunst in der Wahrhaftigkeit des Arbeitens besteht, verschwanden wieder, — nur die wahrhaft Arbeitenden, die in all dem Kriegsgetümmel den Zusammenhang mit der Natur und mit der vergangenen echten Kunst nicht verloren hatten, behaupteten — und erhöhten ihren Platz.

Heute, da dieser Kampf schon in dem historischen Stadium angekommen ist, dass er eine Statistik über die Verwundeten, die Todten, die Deserteure erlaubt, ist es interessant und lehrreich, einen Künstler zu betrachten, der mit in diesen Kampf gezogen wurde, ohne eine Partei-Natur zu sein, der mit Ehrfurcht und Ernst seine Kunst übte und keinen neuesten Gott aufstellte, der da sagt: „Du sollst nicht zeichnen, Du sollst durch Farben verblüffen!“ und der doch von den stürmischsten Neuerern, wie von den solidesten Conservativen erkannt und anerkannt wurde, dessen Bilder sogar gekauft wurden — trotzdem er nie geschrieen hatte. —

Carl Marr. Thierstudie.

Es muss etwas an seiner Kunst sein, was die Künstler aller Arten anzieht und ihnen laute Hochschätzung abgewinnt.

Auf welchem Gebiete er sich versuchte, jede Leistung wies dieses künstlerische Etwas auf, das dem Bilde Lebenskraft, — und das ist Wirkungskraft, — gibt.

Dieser Künstler heisst Carl Marr.

Er ist heute kgl. Professor an der Kunstakademie in München, er ist der Präsident der Luitpoldgruppe, er ist der Inhaber mehrerer Medaillen.

Wer diesen Namen mit diesen ergänzenden Bemerkungen liest, der stellt sich leicht einen behäbigen, selbstsicheren, wohlbestallten Herrn vor, der die Ruhe eines Monarchen hat, dessen Reich gegründet ist und in Frieden gedeiht.

Wer aber die Illustrationen dieses Heftes genau anschaut, wird alsbald, ehe er den Lebensgang des Künstlers kennen lernt, herausfinden, dass Carl Marr ein jugendlicher Künstler ist. Früh warb er um die echte Kunst, und, ob ihm diese Werbung auch Stellung, Preise, Ehren eintrug, er, der zweiundvierzigjährige Mann, hat sich noch nicht Genüge gethan. — Seine friedlichen sympathischen Bilder verrathen das nicht, — aber seine grossen Versuche, wie die Skizzen zur Kreuzigung, wie das Deckengemälde Ikarus beweisen, wie hoch sein Thatenflug geht. —

Wer Carl Marr als Maler, wie als Mensch, nur gesellschaftlich kennt, weiss wenig von ihm und wird wohl aus diesem Essay Intimeres aus seinem künstlerischen Schaffen erfahren, mehr von seinem persönlichen Wesen hören, als er selbst gern offenbart. Aber auch bei ihm, wie bei allen wahren Künstlern, ist das persönliche Wesen in so intimem Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen, dass beides nicht auseinander zu halten ist. Die Werke, die das kunstliebende Publikum von Carl Marr durch den Kunsthandel besitzt, geben meistens nur Proben von der vernünftigen weltkundigen Eingrenzung seines Schaffens. In diesen verräth Marr mit keinem Striche seine ikarischen Wünsche und Ziele. Wer ihn aber in seinem Atelier aufsucht, in dem harmonischen fein abgestimmten Raum, und mit Vertrauen aufgenommen wird, dem bleibt der Kampf Marr's in seinem künstlerischen Schaffen nicht fremd, der grosse, schwere, oft verzweifelte Kampf mit dem Problem in der eigenen Natur, in der Kunst, in der Welt.

Carl Marr. Thierstudie.

Der Lebensgang wie der Studiengang Carl Marr's regt zu vielerlei Betrachtungen an. Keine dramatischen Ereignisse bezeichnen die Stationen, welche seiner Person und seiner Thätigkeit neue Bewegungen, neue Aufschlüsse, neue Aufgaben zugetragen hätten. Die bewegenden Aufgaben wurden ihm in seiner frühesten Jugend einfach von den Verhältnissen gegeben, ja, gewissermassen unmerklich aufgebürdet; denn nicht schwungvoll und sorglos durfte er als Jüngling unter bewusster Führung die Künstlerlaufbahn beginnen, er war sich seines Berufes nicht bewusst.

Auf welchem Umwege er selbst erfuhr, was er eigentlich solle und wolle, darf ich als Autobiographie, die einem Briefe entstammt, erzählen; er spricht von seinen ersten Kindheitseindrücken, die für Marr's Wesens-Entwicklung von starkem Einfluss waren:

Carl Marr ist am 14. Februar 1858 in Milwaukee geboren und seine frühste Erinnerung nennt seine Mutter:

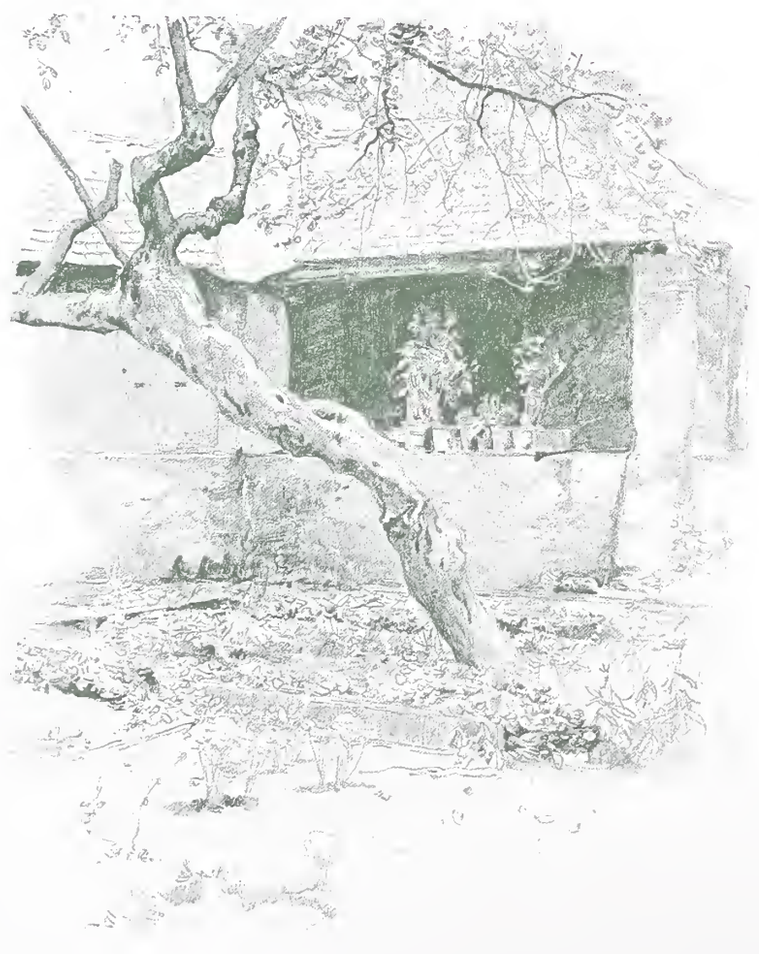
„Dass ich mich in unmittelbarster Nähe meiner Mutter stets am glücklichsten fühlte, ist wohl ein Umstand, der sich bei jedem Kinde nachweisen lässt. Nur hielt dieses Gefühl länger an, was vielleicht durch die von Krankheit zerstörten Kinderjahre bedingt wurde. Nach Aussage meiner Mutter wurde ich im zweiten Jahre sehr schwerhörig, und da ich erst später von diesem Uebel befreit ward, konnte es wohl nicht anders kommen, als dass meine Kindheit eine mehr oder minder einsame geworden. Das Wichtigste in gewissem Sinne gehört zu meinen frühsten Erinnerungen, und zwar sind es nie Aktionen, Thaten, Vorkommnisse, die einen bleibenden Eindruck auf mich gemacht haben, sondern Stimmungen.

Das eigenthümliche Rauschen einer Zitterpappel und die gaukelnde Bewegung der an ihren

langen Stielchen sitzenden Blätter vergesse ich nie. Vor einen solchen Baum in einem grossen Garten einer uns befreundeten Familie hatte man mich gesetzt. Die Anderen hatten sich in den weitläufigen Anlagen verloren, von ferne hörte ich das Kindergespiel und lange sass ich allein. — Noch heute erfasst mich das eigenthümlich seelische Behagen, das so ganz undefinirbare, wenn ich im kühlen Herbstnachmittags-Sonnenschein das gaukelnde Blätterspiel einer Zitterpappel sehe. Der Anblick einer gewissen Art weisser, kleiner Wolken versetzt mich sofort in meine Kindheit.

In der Schule führte mich der Sonnenschein an der Wand oft weit weg, weg von der Schularbeit, und für die Unaufmerksamkeit bin ich vielleicht oft nur aus Prinzip der Anderen wegen gestraft worden, da mich die Lehrer als Dummen liegen liessen, abgesehen von Denen, die von meiner Schwerhörigkeit Notiz nahmen, und unter Diesen durfte ich oft schriftlich machen, was die Anderen mündlich zu absolviren hatten.

Dass ich so rechte Freude an der Schule hatte, entsinne ich mich nicht; wohl fühlte ich mich längere Zeit während der Unterrichtsstunden: Deutsche Grammatik und eine Zeit lang Algebra. Das Erstere ist gewiss auffällig, umsomehr als die Grammatik von dem strengsten all unserer Lehrer gelehrt wurde. Diesen Mann aber hatte ich thatsächlich lieb. In späteren Gesprächen mit ehemaligen Schulkameraden wurde mir immer wieder bestätigt, dass keiner von ihnen die Verehrung für den so strengen Sprachlehrer mit mir theilte. Der Abschied von ihm bei Gelegenheit des Abgangs von der Schule hat mich am meisten gerührt und nur seine Geleitworte sind mir im Gedächtniss geblieben.



Carl Marr. Klostergarten.

In den Wochen- und Semester-Censuren hatte ich natürlich im Zeichnen immer die Note 1. Das war das Billigste, weil es für mich das Leichteste war. Kein Wunder also, dass diese Einser auch fast immer die einzigen im Zeugniss waren, gewisslich aber die einzig verdienten.

Mein Vater war Graveur, und zu ihm kam ich ins Geschäft. Ich musste die Arbeiten eines Lehrbuben verrichten, wie sich das gehörte, nur das Feuermachen in der Frühe besorgte der Jüngste im Geschäfte weiter. Der Stolz, im Geschäfte zu sein, war grösser als die Freude an der Arbeit daselbst. Ich konnte gar nicht rechten Fuss fassen, und das ganze Thun kam mir elendiglich zwecklos vor. Thatsächlich habe ich mich in jenem Geschäftsraume

gelangweilt, und in der peinigenden Vertrauenslosigkeit, jemals etwas erreichen zu können, lebte ich lange in schmerzlicher Selbstmarter dahin.

Die kleinen Erfolge, die ich nach und nach doch zu verzeichnen hatte, (ich habe kleine Sachen zurecht geholzt, die Xylographie war das mir bestimmte Fach) — machten mir keine Freude. Das Bessere, was ich zur Genüge im Geschäfte sah, verdarb mir die Freude immer gründlicher, und nur aus einer Art freudlosem Pflichtgefühl kritzelte und stach ich weiter. Nach kleinen Gipsfiguren (meistens Thierstücke) zeichnete ich immer wieder, woraufhin mich mein Vater stets führte, der in merkwürdig richtigem Instinkte das Zeichnen für eine Grundbedingung alles künstlerischen Thuns hielt.

Der gemeinschaftliche Heimgang mit meinem Vater am Abend vom Geschäft, bei welcher Gelegenheit er mir so viel von Kunst und Künstlern erzählte und vorschwärmte, waren immer Stunden schönsten Genusses für mich und ich freute mich öfters des Morgens schon auf das Nachhausegehen am Abend.

Ich wurde zu einem Maler, der seit Langem schon in meiner Vaterstadt lebte, in eine Zeichenstunde geschickt.

Gipsköpfe in Strichmanier, sogar Farben gab mir der Gute in verzeihlicher Verblendung.

Dann sprach mein Vater eines Tages von einer Reise nach Deutschland. Der erste Eindruck war Schrecken. Wozu, sagte ich mir, und ausserdem wusste ich, dass die Mittel, die meinem Vater zur Verfügung standen, sehr geringe waren. Wozu? Ich würde es ja doch zu Nichts bringen. Aber der Plan wurde immer wieder hervorgeholt, und schliesslich hiess es: „auf drei Jahre!“

In den allerletzten Tagen, wenn nicht am Tage vor der Abreise, glaube ich meinem Vater direkt gesagt zu haben: „Nein, ich möchte lieber daheim bleiben.“ Es hat mich wohl damals schon, im Gedanken an das Fernsein, das Heimweh erfasst, unter welchem Schmerze ich später auch furchtbar zu leiden hatte. — „„Dann wenigstens auf ein Jahr.““

„„Denn nach Deutschland“ (dem Inbegriff alles Guten und Schönen bei uns im Hause) „musst Du. Geht es dann wirklich nicht, so kannst Du immer wieder nach Hause kommen!““

Nach Dresden sollte ich, denn München galt als Typhus- und Choleraheerd. In Dresden sei es ruhiger und sicherer für einen jungen unerfahrenen Menschen, als im überfüllten leichtlebigen Düsseldorf, so berichtete ein Bekannter unserer Familie.

Carl Marr. Winkel im Bauerngarten.

Carl Marr. Treppe im Rathhaus zu Rothenburg.

Durch Zufall kam ich aber nach Weimar. Die Arbeiten, die ich da vorlegte, waren nicht genügend, also vorher Privatunterricht nehmen; mein erster Lehrer war Carl Gehrts. Vier Wochen lang zwang er mich an einen Gipskopf, der dann genügte, und somit trat ich als Gipsschüler unter Ferdinand Schauss ein.

Nach dem ersten Semester schon trat ich in die Malklasse, — auch unter Schauss. Wir verehrten unseren Lehrer abgöttisch, wenigstens ging es mir so, und ich war sehr empfänglich für sein gütiges, weiches Wesen.

Es musste nach Ablauf des Sommersemesters irgendwie in der Kunstschule Differenzen gegeben haben. Kurz, viele Maler, Schüler und Professoren verliessen Weimar. Unter ihnen Schauss. Wo aber Schauss nicht war, konnte man nicht leben. Er ging selbst nach Berlin und empfahl mich da an Werner beziehungsweise Gussow.

In Weimar und Berlin arbeitete ich blindlings, immerzu, ohne Freude, mehr aus Pflicht, unaufhörlich. Eigentlich war das Dasein trostlos.

Ein Mitschüler in Berlin war die Ursache, dass ich in einem Jahre schon in München war.

Die früheren Collegen aus der Gipsklasse in Weimar waren im Elsass auf Studienreisen. Durch Briefwechsel erfuhr ich das, und auf grossen Umwegen fuhr ich ins Elsässische, nach Kaiserberg bei Colmar.

Das Dasein wurde schon rosiger.

An meinen gezeichneten Studien fing ich an, Vergnügen zu haben; jetzt wollte ich selbst weiter und dachte gar nicht mehr ans Heimreisen, und als in München später meine Collegen bei Professor Otto Seitz sogar Wohlgefallen an meinen harmlosen Studien vom Sommer zu haben vorgaben, ging ich in eine erquickende warme Daseinsfreude.

Die Menschen waren hier so anders, so entgegenkommend, warm und zur Freude aufgelegt, sie sangen und machten des Abends auf ihren „Buden“ und in der Kneipe Musik. Ich fing an, in Concerte zu gehen, ins Theater, verschlang Bücher bis Nachts um 2 Uhr und freute mich, dass es bald wieder Tag werden musste.

Carl Marr.
Gang im Rathhaus zu Rothenburg.

Aus der Seitz-Schule kam ich in die Componirklasse zu Gabriel Max.“

Dieses Bruchstück einer aufrichtigen, schmucklosen Autobiographie bezeichnet die verdeckte gebundene Gefühlsart des Künstlers und seiner ersten Werdezeit, sie bezeichnet seine ernste, in sich gekehrte Lebens-Zaghaftigkeit, sein langsames Selbst-Erwachen, sein geduldiges Stille-Halten, sein beharrliches Arbeiten. Kein Ach, kein Weh, kein Viktoria, kein Pereat kommt über diese Lippen, er hat die rechte Weh-Muth im Herzen, die alle Kraft sammelt, um ehrlich für den einen Tag zu kämpfen, der zum nächsten, zur Zukunft, führen soll.

Carl Marr. Gang im Rathhaus zu Rothenburg.

Kein Grössenwahn verspricht ihm wunderbare Hilfe, kein Selbstvertrauen gibt seiner Sehnsucht Worte, Niemanden zeigt er seine Zeichnungen und bittet indirekt um Protektion — nein, — still geht er alle Umwege, still bleibt er bei den geduldprüfenden Stationen vor den Gipsköpfen, er will eigenhändig auf die anständigste Art vorwärts kommen, ohne sein stolzes Zartgefühl zu beleidigen. Was bei Anderen zur Revolution wird, wird bei ihm zur Traurigkeit, zu der starken Traurigkeit, die Niemanden vorklagt, die immer wieder die Losung ausgibt: „Hilf Dir selbst!“

In dieser Schilderung seiner Jugend, wie sie der verschlossene Künstler mit Widerstreben und mit der Ausschaltung seiner intimsten Gefühle aussprach, liegt schon die Skizze zu dem Charakterbild des ganzen Menschen. Seine Kampfesweise, seine Stärke, seine Schwäche, was er entbehrte, und wie die Entbehrung wirken musste, alles Dieses deutet sie an: Das Leiden in den Kindheitsjahren schloss ihn von der lauten Lebensfreude, von dem gemeinsamen Spiel mit Kindern, von dieser ersten Quelle des freudigen Selbstbewusstseins und Selbstvertrauens ab. Die Schule hielt ihn aus demselben Grunde in bescheidener, scheuer, sinnender Zurückgezogenheit, und die zeitige Berufswahl wurde von der Frage nach der Zweckdienlichkeit der Thätigkeit beherrscht.

Marr hat den Jugendtraum entbehrt, den kühnen Jugendtraum von dem Vorrecht, mit dem man sich geboren glaubt, er hat die Sorglosigkeit entbehrt, die lachend und selbstsicher auszieht und Eindrücke findet oder raubt, wie's der Zufall bietet, im schwungvollen Glauben an die sieghafte Künstlerkraft.

Zaghaft, aber in der ehrlichen Arbeit beharrlich, ging er seinen mühsamen Zick-Zackweg, und — überall ward ihm diese ehrliche Arbeit zum Wegweiser und zum Führer. Sie war sein einziger Protektor, aber diesen Protektor hatte er in der Gewalt, er war sein durch strengen Dienst erobertes Eigenthum!

Überall fanden sich Kenner, die seine ehrliche Arbeit anerkannten, überall blieb er auf die Selbsthilfe durch sie und nur durch sie angewiesen.

Die Art, wie er diese Selbsthilfe übte, das zeigt den Deutsch-Amerikaner in Carl Marr, den Mann, der, wie Ludwig Pfau zu sagen pflegte, zu seinem geistigen Vortheil „über dem grossen Bach", war, der die Lebensverhältnisse von einem grösseren Standpunkt aus ansah, die philiströse Eitelkeit auf den Besitz — und die philiströse Beschämung der Armuth nicht kannte, nicht verstand, — der in der frühen Einsicht in gleich existenzfähige und somit existenzberechtigte Gegensätze die Grenzen des persönlichen Ich empfand — und vielleicht enger zog, als es der Pflege der Künstler-Individualität zuträglich ist. —

Erst vor der deutschen Kunst wachte Carl Marr's Künstlerbewusstsein ganz auf.

Carl Marr. Interieur-Studie.

Und in dem freudigen München, in diesem Italien Deutschlands, das jede Natur zu ihrer vollen Lebefähigkeit erwecken kann, in der jede Natur eine Heimath findet, lernte er den Freudenreichthum des künstlerischen Lebens kennen.

Die deutsche Kunst sah Marr in München in all ihren Viel- und Spielarten, er sah da auch die internationale Ausstellung und ging wohl auch bei ihnen in die Lehre.

Aus der Klasse von Otto Seitz trat er in die Componirklasse von Gabriel Max ein.

Die Seitz'sche Schulung hatte Marr mit seiner ausserordentlichen Begabung für feine, charakteristische und doch kräftige Zeichnung auf das Genregebiet gelockt.

Die Werke von Gabriel Max brachten ihn ins Schwanken. Er erzählt es selbst:

„Merkwürdige Schwärmerei! Die Welt wurde so düster und in allen Ecken Unglücksmotive für Bilder: zumeist verlassene Mädchen, Kirchhofsscenen und Gespenster. Max Kindesmörderin kostete mich gleichsam schlaflose Nächte. Mein erstes Bild: ein kleines Gänsemädchen, — merkwürdigerweise gar nicht traurig, — dann aber Ahasver!"

Mit diesem phantastischen, fast mystischen Gemälde des Ahasver und mit einer Mappe Federzeichnungen reiste Marr im Jahre 1880 nach Milwaukee zurück. Es war, als hätte er diesem Ahasver seine grüblerische Unruhe zu seiner tragischen Last hinzu gehängt und sich in der grossen Arbeit befreit. Sein künstlerisches Selbstbewusstsein gab ihm eine frohe Zuversicht, und denselben Weg über den grossen Bach, den vor Jahren ein Jüngling mit scheuer Seele und matten Hoffnungen fuhr, betrat jetzt der energische Mann. Der energische Mann wurde dort

Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Hirtenknabe.

Carl Marr pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ikarus.

(Deckengemälde)

geprüft, enttäuscht, aber — nicht erschüttert. Als er einsehen musste, dass die guten Leute von Milwaukee nicht auf seine Kunst mit ihren Dollars warteten, spannte er wieder beharrlich und geduldig seinen Protektor, die ehrliche Arbeit, ein, gab zwei volle Jahre Unterricht, illustrirte, wollte und musste Geld verdienen, um nach München zurückkehren zu können. Im Jahre 1882 kam er wieder nach München und trat da bei Lindenschmitt ein. Bei ihm versuchte sich Marr in figurenreicheren Compositionen. Zuerst vollendete er ein Bild: Die Spinnerinnen, nach einer Concurrenz-Aufgabe in der Akademie, und neben kleineren Sachen und Illustrationen entstanden die zwei bekannten Gemälde, die Episode bei Bunzlau 1813 und Frundsbergs Werben.

Carl Marr. Schreinerwerkstatt.

Carl Marr. Gartenlaube.

Beide Gemälde erregten Aufsehen unter den Münchener Künstlern und Kunstfreunden und trugen Marr die erste, laute Anerkennung aus weiteren Kreisen zu.

Mit einer getreuen Darstellung der historischen Vorgänge, mit einer nicht ins Theatralische verzerrten und doch dramatischen Bewegung, die sein Compositionsgeschick bekundet, bleibt er auch in dem Malerischen natürlich, wahr, einfach. Das gilt von beiden Gemälden!

Auf dem erstgenannten: Die Kinder von Bunzlau, das im Besitz des Münchener Kunstvereins ist, rückt der Künstler alle Vorgänge in ein natürliches helles Tageslicht. Der grosse Vorwurf, der eine Begebenheit aus den Befreiungskriegen, die Gustav Freytag in seinen Bildern aus der deutschen Vergangenheit erzählt, behandelt, ist meisterlich dargestellt.

Die gefangenen französischen Husaren, die von Kosaken durch Schlesien geleitet werden und vor den Thoren der Stadt Bunzlau erschöpft zusammenbrachen, sollen von den Bunzlauern mit Speise und Trank erfrischt werden. Die Kosaken weisen sie mit barbarischer Strenge zurück und lassen die Franzosen zwei Tage hungern. Da schicken die Bunzlauer ihre Kinder, beladen mit Körben, die mit Speise und Trank gefüllt sind. Und so unparteiische Boten lassen auch die Kosaken passiren. Entzückend ist die Geschäftigkeit der Kleinen geschildert, wie sie bei den fernstehenden Frauen immer neuen Proviant holen und nicht schnell genug schenken und helfen können.

Das Menschliche und Künstlerische in dem Bilde ist so fesselnd, dass das Vorurtheil gegen die langweilige, unkünstlerische Lehrhaftigkeit eines sogenannten Historienbildes schwindet. Man braucht vor ihm auch seine spezielle Geschichte nicht zu kennen, das unmittelbare Leben im Bilde spricht — die Kinder, deren Erscheinung Marr mit all ihrem Reiz wiederzugeben versteht, sind köstlich gezeichnet. Seine Aktstudien in diesem Hefte zeigen, wie genau er sie beobachtet.

Alsbald nach diesen ermuthigenden Erfolgen entwarf Marr im Jahre 1884, noch unter der Leitung Lindenschmitt's, seine erste Skizze zu den Flagellanten. Lindenschmitt räth von der schnellen Ausführung eines so grossen vielfordernden Werkes ab, ein solches Thema müsse ein Jahr lang vom Künstler mit sich herumgetragen, verarbeitet werden, Marr solle eine Zwischenzeit in Italien verbringen und sehen, ob ihn nach der Rückkehr Stoff und Skizze noch reize.

Carl Marr. Italienische Treppe.

Marr reiste nach Italien, und dieses Land der Schönheit und der Freude konnte seinen Ernst, seine grüblerischen, kämpfenden Stimmungen nicht bannen. Er litt unter der Reaktion seines Münchener Erfolges, Nichts von aussen konnte ihn aufrichten, aufheitern. Nur durch seinen Protektor, durch erneutes, ehrliches Arbeiten, konnte er sich von dem Druck tiefer Traurigkeit befreien. Kein neues lebensfrohes Werk brachte er mit nach Hause.

Die Vorstellung der Flagellanten und ihrer Leiden hatte ihn nicht verlassen. Er wusste wohl kaum selbst, ob sich der Maler oder der Mensch mehr für die wahnbesessene Sekte interessirte.

Eine neue Flagellanten-Skizze entwarf er nach seiner Rückkehr aus Italien, und

trotz der Opposition Piloty's begann er das grosse Bild, das er 1889 vollendete.

In einer schönen italienischen Architektur lässt er die Schaar leidenschaftlicher Büsser einziehen, die nach Frieden schreien, deren Aufgebot ganze Städte in Bewegung setzte, deren frommer Wahnsinn so toll durch das Land tobte, dass die, welche Friedensverkündiger, Friedenseroberer sein wollten, als Ketzer bekämpft und verfolgt wurden. So dramatisch, wie Gregorovius sie in der Geschichte der Stadt Rom schildert, so dramatisch malte sie Carl Marr. In kolossaler Grösse, 7 Meter lang, 4,40 Meter hoch, gibt Marr dieses Drama wieder. Der Zug wird von Armen und Reichen angestaunt. Dem Ordenspriester, der laut vor sich hinpredigt, folgen junge und alte Männer, die sich geisseln. In der Mitte des Zuges tragen vermummte Gestalten das Bild des Gekreuzigten, im Gedränge gehen hinter ihnen Rasende, die sich geisseln, Betende, die die Arme zum Himmel strecken. Zu der Freitreppe des nahestehenden Gotteshauses drängen sich einzelne Büsser dem Segen des Priesters entgegen. Eine Frau eilt, dem Anblick abgewandt, mit ihrem Gemüswagen ängstlich vorbei, halbwüchsige Knaben schauen scheu nach dem entsetzlichen Bilde und scheinen sich vor dem Dämonischen zu fürchten, wie s. Z. jene gottesfürchtigen Pietisten, die es von der Ausstellung in Chicago entfernt wissen wollten und in ihrer Petition an die Behörden über den Gegenstand des Bildes zeterten, da er Religions- und Gotteslästerei involvire. Diese Verdächtigung erfuhr im „freien“ Amerika ein Kunstwerk, das eine Krankheit einer Zeit mit sittlichem Ernst schilderte und das in der Presse als ein Gegenstück zu den „Apokalyptischen Reitern“ von Cornelius bezeichnet wurde.

Carl Marr. Dorf am Bach.

Mit diesem Gemälde trug Marr in der grossen Münchener Ausstellung des Jahres 1889 den Sieg davon. Er erhielt die goldene Medaille, und im Laufe der folgenden Jahre wiederholte sich der grosse einstimmige Erfolg in allen Städten, in denen es ausgestellt wurde. Die Kritiker aller Parteien und die unparteiischen anerkannten seine bedeutenden künstlerischen Werthe, die Vertiefung in den Stoff, die meisterhafte technische Beherrschung der immensen Aufgabe: Zeichnung, Farbe, Beleuchtung, die Bewegung, die Charakterisirung, das Ganze wurde als meisterhaft bewundert, besonders wurde das Nicht-Abweichen von einer massvoll realistischen Malweise immer wieder hervorgehoben. Ein kleineres historisches Bild, das Marr in dem darauffolgenden Jahre ausstellte, bekundete dieselben Vorzüge wie sein Meisterstück, dieselbe realistisch-idealistische Dar-

stellungskraft, ein Bild aus dem Deutschland des Jahres 1806: Ein halbdunkles Zimmer, in dem eine Gruppe französischer Offiziere beim flackernden Kerzenlicht Karten spielt und Wein trinkt, ohne die Frauen mit den Kindern zu beobachten, die durch das Elend des Vaterlandes ihr bitteres Theil dulden. Ohne Pathos gibt Marr diese Scene wieder, und seine Kunst, das Complicirte der Beleuchtung, den hereinbrechenden Tag und das Kerzenlicht zu malen, erhöht ihre Natürlichkeit, ihre Wahrheit.

Durch sein breites, künstlerisches Können rückte Marr das Historienbild dem Publikum wieder näher. Es war, als ob er von der neuen Art der Geschichtsforschung beeinflusst wäre und die Geschichte in ihrer Wirkung, in ihrer Gewalt auf die Menschenseelen zeigen wollte, — zeigen wollte, wie die Gesellschaft und nicht die Könige und Kaiser die Geschichtsträger sind! Als Historienmaler in diesem Sinne hatte sich Marr in Deutschland den Offiziersrang unter den deutschen Künstlern erworben, ohne die Zugehörigkeit zu der Jugend zu verlieren. — 1891 erhielt er den Professorentitel, das heisst ungefähr in Deutschland: Sie gehören zum Professorenkreise, Sie sind als Stammgast immer eingeladen, bitte, setzen Sie sich, machen Sie es sich so gemüthlich wie möglich, aber — vorerst haben wir keinen Stuhl und kein Gedeck für Sie. Aber — setzen Sie sich! —

Carl Marr. Ententeich.

Marr setzte sich vor seine Staffelei und — malte.

Im Jahre 1893 reiste er als einer der Delegirten der Münchener Künstlerschaft zur Weltausstellung nach Chicago, und dorthin erhielt er den Ruf als Professor an die königliche Akademie in München. München war ihm Künstler-Heimath geworden. Gleichzeitig traf ein Ruf aus Berlin und später ein solcher aus Wien ein, — er aber nahm den Ruf aus München an, er setzte sich als königlich bayerischer Professor — aber wieder rückte er den staatlichen Stuhl so viel wie möglich vor seine Staffelei.

Für ihn selbst war das kein Abschluss, nur eine Station, die ihm neu zu denken, zu arbeiten, zu kämpfen gibt, die ihn zu der bewussten Klärung seiner Kunstanschauung zwingt, die ihm die Sehnsucht nach freier Arbeit vor der Natur wach erhält; sie spitzt seine Ansprüche an sich selbst zu, sie steigert sie oft zu eiserner Arbeitsstrenge, zu unruhigem, unbefriedigtem Suchen und Versuchen, sie veranlasst ihn, sich künstlerisch zu üben, zu drainiren, als ob er nicht vor einem Erfolg, als ob er vor einem Feind stünde. —

Nur zu oft ist ein lauter früher Erfolg der verkappte Feind eines Künstlers. Am Tage seines Einzugs beginnt eine neue Lebensphase für den Sieger. An diesem Tage wird er in

Carl Marr pinx.

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl, München

Madonna.

seiner Entwicklung an einen Scheideweg gestellt, an dem der Charakter einzusetzen, zu entscheiden hat.

Ein halber Künstler freut sich seines Offizierranges, seiner Uniform, seines Einkommens und — ruht sich aus.

Ein ganzer Künstler von dem Charakter Marr's thut seine Offizierspflicht, disciplinirt sich und seine Rekruten, — aber zwischen seinen vier Wänden vor der Staffelei, vor der Erscheinung in der Natur, — in der strebenden, gequälten Seele kämpft er um die geschaute Höhe, wie ein Ikarus. —

Carl Marr. Dorfstrasse.

Aber die Höhen erreicht man auch in der Kunst nur Schritt für Schritt. Keiner erflog sie je. — Bei manchen Begnadeten scheint es so, aber beim Näher-Hinschauen sieht man, wie mühsam sie sich Stufen schlugen, mit wie heisser Arbeit sich die grossen Schritte vorbereiten, die auf den Fernerstehenden den Eindruck des Fliegens machen! —

Welche Arbeit, heisse, geduldige Arbeit bewältigte Marr, bis er die Flagellanten malen, so malen konnte! — Wie musste er der Natur nachgegangen sein, ehe er Geschichte in seiner Phantasie so beleben, mit seiner Technik so lebendig darstellen konnte!

Carl Marr.
Skizze vom Rathaus in Schwäbisch-Hall.

Die alte, kleine, grosse Excellenz Menzel besah sich gelegentlich einer Ausstellung im Münchener Glaspalast Bild für Bild. Er musste sich oft strecken, denn ganz nah prüfte er jedes. Ein Bekannter, der ihn begleitete, frug ihn, warum er sich derart bemühe.

„Weil wohl hinter jedem Bild ein guter Wille und ein ehrliches Bemühen stecke, es sei ihm interessant, dieses herauszufinden, zu erkennen, zu schätzen."

In der ehrlichen Malerei, der grosse kleine Mann hat Recht, ist jedes Bild das Resultat einer arbeitsvollen Vorgeschichte. Wie Carl Marr sich vorbereitete, das zeigen seine Skizzenbücher. Da ist alles Lebendige und Nicht-Lebendige genau und mit gleicher Liebe zur Erscheinung aufgenommen: Blumen, Pferde, Kühe, Katzen, Hunde, Hasen, die niedere Hütte mit dem krummen Baume und den blühenden

Carl Marr. Aktstudie.

Blumen im Klostergarten, ein Winkel im Bauerngarten, eine alte Treppe, sonnenbeschienene Stuben, Werkstätten, Thorgänge, Lauben, ja, altmodische Omnibusse und Droschken, in Allem sieht er den Reiz und hält ihn mit sicherem, zeichnerischem Geschicke fest. Wie meisterhaft ist diese Zeichnung der italienischen Treppe, ein exquisites kleines Kunstwerk! Auch die Landschaft lockt ihn, die Dorfstrasse, die Dörfer, die Marktflecken, die kleinen Städte mit ihren geschmackvollen Rathhäusern aus der schönen alten Zeit geben ihm eine reiche Ausbeute: Rothenburg, Dinkelsbühl, Pegnitz, Weigertsheim; von jeder Fahrt, von jeder Wanderschaft bringt er seine Skizzen-Ernte mit.

Das Spiel, das goldene, zauberhafte Spiel der Sonne will er malen: wie es die Gestalten der zwei jungen Mädchen im Garten beleuchtet, wie es die heilige Madonna im Grünen umstrahlt, wie es durch die Wipfel am Bache die weltliche Liebe umsonnt, Marr beweist, dass er es malen kann, das entzückende Sonnengold, das beseligende Gold in der freigebigen Natur. — Die Maler sollten einen Sonnentempel erbauen, in dem sie die Sonne als ihre Schutzgöttin feiern! Für Marr's Kunst bringt die Sonne alles Natürliche an den Tag. Seine Meisterschaft, sie zu malen, bekundete er in dem Gemälde Sommer-Nachmittag, das ein Anziehungspunkt der Münchener Ausstellung im Jahre 1892 war und jetzt in dem Besitz der kunstliebenden Amerikanerin Mrs. Hearst ist. Die Sonne muss ihm das Kleinste in seiner Wahrheit zeigen. Mit der ausdauerndsten Gewissenhaftigkeit studirt er jede Bewegung, jede Falte. Seine Gewandstudien, seine Aktstudien zeigen, dass er sich auf kein Auswendigkönnen, auf keine Routine, auf kein zufälliges Gelingen verlässt. Selbst zum Überirdischen macht er irdische Studien wie zu den Engelsflügeln, zu den Ikarusflügeln. Dieses Eindringen in das Gegenständliche ist kennzeichnend für Marr's Arbeitsweise; es ist das eine künstlerische Tugend, die vielleicht oft den Weg zu seinen grösseren schöpferischen Leistungen verlangsamte, sogar den kühnsten Flug seiner Phantasie aufhält, seinen Wagemuth, stürmisch Gewolltes darzustellen, zurückdrängt.

Marr's Genrebilder tragen alle Vorzüge seiner gewissenhaften sicheren Kunst zur Schau und durch diese Kunst haben sie ihren Werth an sich. Er erzählt keine Anekdoten, er stellt einfach gesehene Scenen dar, selbst wenn sie etwas novellistische Rahmen als Reverenz an das Publikum tragen, wie: „Als Grossvater die Grossmutter nahm."

Die Knaben in der Sakristei, das junge Mädchen am Confirmationstage, die junge Mutter mit dem Kind, die Spinnerinnen in ihrer Stube, die festfeiernden Bauern in ihrem Dorfe, der

pflügende Bauer, neben dem sein Enkelchen, die Zukunft, hertrippelt, — auf der Mutter Erde, die Marr so naturwahr malt, — Marr pointirt Nichts in diesen Bildern. Er will eine Erscheinung, die sein Wohlgefallen erregte, die ihm vielleicht auch ein Beleuchtungsproblem aufgab, in all ihren Einzelheiten ergründen und wiedergeben, in all ihren Farbennuancen, in den merkwürdigen Farbengegensätzen, die die Natur und das Leben zusammentragen. Die weisse Wand der Sakristei, das unvermittelte Weisse und Rothe an der Tracht der Ministranten interessirt Marr mindestens ebenso sehr als das Menschlein selbst, das sich im Kirchendienst mehr amüsirt als überarbeitet; bei der betenden Communikantin war er der Katze mit derselben Aufmerksamkeit zugewandt wie der Heldin, und in dem Einfallen des Lichtes sah er wohl die Schönheit, die malerische Schönheit dieser Scene. In all den Marr'schen Genrebildern obwaltet sichtbar und fühlbar das rein malerische Bestreben, und es ist wenig gethan, um den novellistischen Inhalt mit zur Sprache zu bringen, — es ist gar nichts gethan, um ihn zu dramatisiren, die Titel sollen nur dem Verkaufszweck dienen und sind meist eine Concession an ihn. Im Grund muss nach der Selbstforderung des Künstlers, den der technische Könner vielleicht manchmal zu sehr beherrscht, das Wie dem Was den Werth geben.

Dieses oberste künstlerische Gesetz ist mit Weisheit zu befolgen und verbietet keineswegs die Kundgebung des seelischen Lebens:

„Nur nichtig ist der Schein,
doch wichtig die Erscheinung!
Vollkommen ist allein des Seins
und Scheins Vereinung!
Mach ein Gedicht aus Dir,
das dann nur ist gelungen,
Wenn aus dem Vollgehalt
die Wohlgestalt entsprungen!"

Nur in wenigen Blättern kommt das tiefere lyrische Empfinden Marr's zum Ausdruck, wie in der Sonnenstunde, die das Liebespaar am Ufer des Baches verbringt, wie auf dem Blatte Feld-

Carl Marr. Aktstudie.

einsamkeit, das so feine Töne hat, wie — das Brahms'sche Lied und von ihm angeregt wurde. Während es der Künstler im Concert singen hörte, stieg das Bild vor ihm auf: ein Mann, der im Sonnenschein auf einer blumigen Wiese liegt und träumend in die Wolken schaut. —

Marr lässt sein persönliches Empfinden und Denken nicht leicht zu laut sprechen. —

Seine liebenswürdige, geistreiche Denkungsart kommt grösstentheils auf den Blättern, die er verschenkt, zum Ausdruck, auf Neujahrskarten, Geburtstagsdedikationen, auf Einladungskarten und auf Adressen, wie auf der Adresse an den Herzog von Gotha, die er im Auftrag der Stadt entwarf, und auf der an die Königin von England, die ihr von der englischen Colonie in München zu ihrem 60jährigen Regierungsjubiläum geschickt wurde. Auch Marr's Humor kam bei einer Reihe von Geschenken u. in den Fliegenden Blättern zum Vorschein.

Carl Marr. Die Ministranten.

Von der tragenden, schöpferischen Kraft der Marr'schen Kunst sprechen bis heute am deutlichsten, am eindringlichsten, am beweiskräftigsten und am sieghaftesten seine Portraite.

In seinen historischen Bildern war er an den Stoff gebunden, wie ihn Andere sahen u. schilderten, nur sparsam u. in bescheidener Unterordnung konnte er seine individuelle Anschauungsart des Einzelnen mitsprechen lassen. Es handelte sich um die technische und geistige Beherrschung und Wiedergabe eines Ganzen, eines Da-Gewesenen.

Wie hier die bisherige Entwicklung des Künstlers vor uns liegt, war es ihm natürlich, Stoffe zu wählen, die als Stationen in der Leidensgeschichte der Menschheit das Herz nicht kalt liessen und — auch gleichzeitig dem Maler Gelegenheit gaben, sich zu beweisen.

Nachdem er aber in diesem Bestreben ausserordentlich gearbeitet und gelernt hatte und die Genugthuung als Beruhigung empfand, die ihm der Erfolg als stärkendste Gabe brachte, war

Carl Marr. Gewandstudie.

er reif für die weise Beschränkung. Sie führte ihn zum Portrait, und das Portrait seines Vaters war es, das ihm auf der Ausstellung im Jahre 1889 die begeisterte Anerkennung aller Collegen eintrug. Die Vorzüge dieses schlichten Portraits, die Auffassung, der Geschmack, die Technik gaben ihm einen unbestrittenen ersten Rang. Hier, durch die Intimität des Verhältnisses von Vater zu Sohn, war Marr in dem vollen Besitz des Persönlichkeits-Eindrucks. Da kannte er jede Linie und ihre Sprache, und mit seiner glänzenden Technik brauchte er nur niederzuschreiben, was er geistig besass, beherrschte. Seine feine, wahre, diskrete Kunst, die sich an die Stelle der fehlenden Einsicht keinen leeren Effekt zu setzen erlaubt, seine Gründlichkeit, die sich und Andere nicht betrügen kann, der Mittel und Zweck der künstlerischen Darstellung ernst und heilig sind, stehen ihm manchmal bei der Portraitirkunst im Wege. Vor manchen Modellen muss der Maler kühn im Errathen und im Verrathen sein, sonst gelangt er nicht zu ihrem Charakter und malt nur das, was sie vorstellen, nicht, was sie sind. Freilich vertreibt dieses Wahrheitssystem leicht die „besten“ Clienten! Wenn noch unter den Hauptschöpfungen Marr's das Deckengemälde Ikarus erwähnt wird, das seine phantastischste und muthigste Conception ist, so wäre der Mannigfaltigkeit seines künstlerischen Schaffens Rechnung getragen. Die Reproduktionen dieses Heftes sollen zur Ergänzung dienen. Unter ihnen befinden sich auch die Bilder reproducirt, welche in diesem Jahre im Glaspalast in München ausgestellt waren und die frohe Thatsache bestätigten, dass die künstlerische Kraft Marr's den erreichten Höhepunkt behauptet.

Wie laut diese Thatsache zur Anerkennung kam, geht aus einer Besprechung der Marr-Ausstellung von Fritz v. Ostini hervor; er, der Kunstfreund und Kunstkritiker, der seit Jahren als Dichter und Schriftsteller in München lebt, die Kunst aus aller Herren Länder sieht, dessen Urtheil weit mehr bedeutet, als eine flüchtige Tagesnotiz, er sagt: „Mit der Kunst geht es ein wenig, wie mit der Kleidermode: Die Vornehmsten geben sich am einfachsten. Und dieser Adel der Einfachheit zeichnet in ganz hervorragendem Maasse von jeher Meister Carl Marr aus, der m Hauptsaal der Luitpold-Gruppe durch eine Reihe superber Bilder vertreten ist. Wir sind im letzten Jahrzehnt mit einer Unzahl subtiler und spitzfindiger Techniken bekannt und ihrer müde geworden, und jetzt doppelt genussfähig für alles Schöne in der Kunst, das sich ohne Phrase mit der schlichten Noblesse gibt, die dem genannten Künstler eigen ist. Er hat es nicht nöthig, irgendwo einen Mangel an Können durch ein Kunststück, eine Schwäche durch genialtechnische Kraftmeierei zu verdecken; was er malt, das „„sitzt““ und ist so sicher als zweifellos in seinem Werth, wie nur das echte Edelmetall! Und wie weitab ist doch die einfache, bis ins Mark solide

Malerei Marr's von jener gleichgiltigen akademischen Güte, die mit der Kalligraphie näher verwandt scheint als mit der Kunst. Marr's Weise ist eben durch und durch persönlich, charaktervoll, stark und fein. Er ist ein Meister der Farbe, aber er opfert ihr nie die Form; er beherrscht die Form wie nur Einer, aber er ordnet ihr die malerische Wirkung nicht unter, wenn er malt. Immer das Ganze, Grosse im Auge haben und gleichzeitig in allen Einzelnen das Höchste wollen, — das heisst ja eben künstlerisch sein im allerbesten Sinne!

Das Stärkste, was Marr heuer ausstellt, ist wohl das Bild eines ehemaligen Soldaten, „en retraite", auf rothem Grunde. Aus jeder Linie der Gestalt und des scharfgeschnittenen Gesichtes spricht der alte Haudegen, ein wenig, aber seelengut polternd, ein wenig eng von Gesichtskreis, aber grundanständig, ein wenig verbissen, aber nicht wenig stolz. Wie Marr seine Ausdrucksmittel dem Stoff anpasst, erkennt man prächtig, wenn man das Bildniss mit dem einer jungen Dame vergleicht, das im gleichen Saal hängt. Dort ist die Malweise markig und herb, wie der knorrige Alte selbst, hier wunderbar tonig und duftig, in ihrer Art nicht minder vollkommen. Ein anderes Frauenbildniss ist nur als Umrisszeichnung hingesetzt mit unglaublich leichtem und kräftigem Schwung der Linien. Ernst, ruhig und überzeugend wahr ist wieder das Bildniss des Malers Schwill gegeben, das nichts anderes sein will, als ein gutes — aber ein sehr gutes — Portrait. In einem kleineren Werke, einer nackten Tänzerin mit einem grünen Schleier von flammend feurigem Hintergrund zeigt Marr seine verblüffend koloristische Kraft, aber auch die schöne Harmonie seines künstlerischen Wesens; auch dies ist kein Virtuosenstück, sondern ein Werk edelsten Stils".

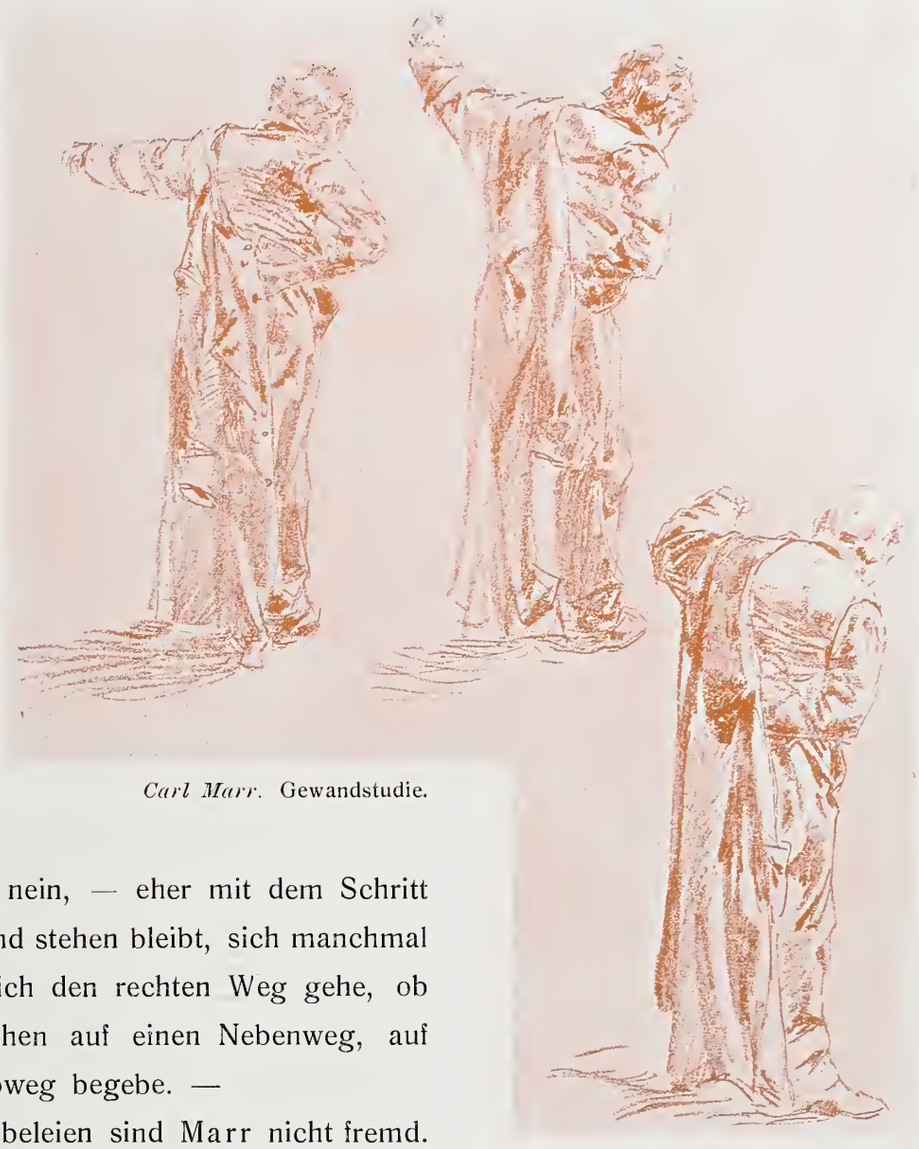
Carl Marr. Gewandstudie.

Carl Marr. Gewandstudie.

Dieses begeisternde Urtheil eines Fachmannes, der den ganzen grossen Krieg um die neue

Kunst miterlebte, der die bunte Reihe der eiligst und eifrigst gekrönten Tagesgrössen an sich vorüber ziehen sah, darf dem Künstler gleich einem Orden pour le mérite gelten!

Auch Marr sah sie kommen und verschwinden, die Tagesgrössen! Vielen Genie-Ernennungen hörte er lächelnd zu, viele Kraftproben sah er, halb zweifelnd, halb staunend an — und ging dann still, ernst, nur flüchtig beirrt, seines Weges weiter.



Carl Marr. Gewandstudie.

Aber er geht diesen Weg nicht mit dem sicheren unternehmenden Schritt eines Siegers, nein, — eher mit dem Schritt eines Suchenden, der nachdenkend stehen bleibt, sich manchmal zweifelnd umsieht, ob er eigentlich den rechten Weg gehe, ob er sich nicht im fleissigen Suchen auf einen Nebenweg, auf einen Umweg, gar auf einen Abweg begebe. —

Solche schmerzlichen Grübeleien sind Marr nicht fremd. Er hat seinen Zwei- und Dreikampf in sich! Sein Ideeenflug geht meistens über sein Schaffen hinaus. Aber sein Charakter und sein Erfolg bestimmen ihn, Schritt zu halten und Versuch auf Versuch mit dem vollen Aufwand seiner geschulten Kraft auf das Gründlichste zu erschöpfen. Marr's Charakter bedingt die eindringende Art seiner Arbeit, er zwingt ihn zur selbststrengen Geduld und Ausdauer. Sein Charakter bestimmte ihn, vor der Staffelei auszuhalten, wenn ihn auch manches böse Mal die historischen Vorstudien, die Compositionsschwierigkeiten langweilten, — wenn es ihn auch mächtig zu seinen Träumen in die Feldeinsamkeit oder zu dem ikarischen Fluge zog.

Und wirklich dieses jüngste Jahrzehnt war dazu angethan, zu waghalsigen, ja, zu tollkühnen Kunstübungen zu verlocken. Alles ward erlaubt, Alles ward beachtet, und viel Charakterlosigkeit hing im Schein der Genialität an den Ausstellungswänden.

Marr schaute sich Alles kritisch an, das wirklich Geniale, er wusste es von dem scheinbar Genialen zu unterscheiden, — die echte Kraft, die Urkraft zog ihn an, — er empfand ein geheimes verwandtschaftliches Verhältniss zu ihr und — traute sie seiner Kunst nicht zu. —

Da liegt das Problem in der Künstlernatur Carl Marr's.

Marr ist nicht harmlos, nicht naiv, nicht urkräftig genug, um ohne die Hemmung der Selbstkorrektur seinem individuellen, ersten künstlerischen Impuls nachzugeben, ihm mit Leidenschaft anzugehören — oder, wie es in der Ateliersprache heisst, „frech" hinzumalen, was ihm durch die Sinne geht. Die Stiefmutter Cultur hat seine bescheidene Natur ausgenützt, unter ihrer sanften Fuchtel hat er zu früh reflektiren, zu früh sein Temperament eingrenzen gelernt, zu früh seinen Geschmack ihr untergeordnet. Das Robuste, was von dem Natürlichen oft schwer

Carl Marr. Feldeinsamkeit.

Carl Marr. Hirtenmädchen.

zu trennen ist, stösst ihn ab. Das Harmonische, das ihm Bedürfniss ist, schaltet manches interessante, anregende Moment aus und lässt nur Akkorde zu, die den fein Empfindenden anziehen, an denen das Publikum achtlos vorüberrennt.

Ich sagte, Marr's Charakter und Marr's Erfolg bestimmen ihn, Schritt zu halten. Ja! Denn persönlich und wirthschaftlich war es ihm eine Lebens-Nothwendigkeit geworden, dass das Publikum nicht vorüberrennt, — und er ward dieser Lebensnothwendigkeit durch ehrliche Arbeit gerecht. — Marr's Charakter hängt so eng mit seiner Künstlerschaft zusammen, dass man von dem Einen nicht sprechen kann, ohne das Andere zu erwähnen.

G. FRANZ HOFBUCHDR. MÜNCHEN

Ein Mann, wie er, mit tiefem Empfindungsvermögen und strengem Pflichtgefühl, schaffte sich Gesetze, die der Aussenstehende nicht kennen kann, und unterwirft sich ihnen. — Die Aussenstehenden, die die glänzende Begabung Marr's einzuschätzen verstehen, fragen, warum Marr in jungen Jahren mit einem ungestillten Sehnen nach Freiheit, nach einer internationalen Weltwanderung, den Ruf als Professor an die Akademie in München angenommen hat? warum er für Amt und Würden Opfer an Zeit und Kraft bringt, die einem schaffenden Künstler

Carl Marr. Adresse.

nicht ersetzt werden können? Ethische Gründe sind es sicher! Sicher stellte er die Heilighaltung des vierten Gebots der schrankenlosen Führung eines Künstlerlebens voraus! Sicher gab ihm seine Sohnesliebe Pflichten, deren Erfüllung er nicht entbehren konnte.

Mit allen Menschen, die sich von der Liebe Pflichten auferlegen lassen und mit diesen Pflichten so organisch verwachsen, dass es kein Losreissen ohne tiefste Selbstverwundung gibt, wird er die weh- und demüthige Wahrheit an sich erfahren haben: dass man diesen Pflichten seine Freiheit geschenkt hat, dass sie gestern, heute und morgen, dass sie immer wieder unsere

Freiheit nehmen — und dass man eines Tages das Liebes- und Sehnsuchtsverhältniss zu ihr wie ein stilles, geheimes Martyrium trägt. —

Aber ein stilles Martyrium kann einer künstlerischen Entwickelung oft so fruchtbar werden, wie ein Gewinn an Freiheit. — An einer bewussten Entsagung reifen neue Kräfte, und nicht die Triumphbogen sind es, die den Sieg herbeiführen. Der Sieg kommt oft auf den bescheidensten Wegen, — eine niedere Thür, durch die ein ernster Künstler ernste Jahre hindurch seine Zweifel, seine Seufzer, seine Kämpfe trug, um sich am Fleisse aufzurichten, sie fliegt eines Tages auf, und die grosse volle Genugthuung für die ehrliche, nicht weltdienerische Arbeit tritt ein!

Als Carl Marr sein Deckengemälde Ikarus schuf und ihm die Worte mitgab: „Es wähnt ein Thor, er sei ein Gott!“ da mag er auf sein Ideal geschaut haben, auf die Siegeshoffnung durch zwingende Werke, die sein persönlichstes Wesen ausprägen, sich von dem Sehnsuchtskampf zu erlösen und die Welt sehen und staunen zu machen, — da mag er den heissen Wunsch empfunden haben, sein Ideal in der Bildgrenze darstellen zu können. — Die Erkenntniss spricht mit der Sehnsucht — und aus dem Zuspruch der Erkenntniss wird einem Künstler, wie Carl Marr, auch die Erlösung zu Theil. Er sagt sich mit der Ueberwindung alles Zorns und aller Bitterniss, dass er in der Beschränkung seine Meisterschaft erhalten und erweitern muss und — geht mit erneutem Muth an das nächste Werk, mit erneutem Muth und mit der alten Gewissenhaftigkeit, die sich keine genialisch scheinende Nachlässigkeit, keine zeichnerische Unterlassungssünde verzeiht, die seiner Technik nie das Kunststück erlaubt, einen Effekt auf die Spitze zu treiben, um damit zu blenden, die vollkommen gezeichnet, vollkommen gemalt haben will. — Marr kann sich selbst nie genug thun. An einen Farbenakkord, an ein Beleuchtungsproblem wendet er Tage, Wochen, selbststreng kettet er seine ganze Energie an jede Aufgabe, an die kleinste, nein, jede erscheint ihm, da er die Vollkommenheit erstrebt, gross.

Carl Marr. In der Sakristei.

In feinsinniger Abwägung will er den Anforderungen des künstlerischen Geschmacks, der detailschätzenden Fachkenntniss genügen, und die gemüthliche Mission der Kunst zu gefallen, zu Herzen zu sprechen, erfüllen. — In der ganzen Art seines künstlerischen Schaffens hat Marr's Charakter die führende Stimme. Grosse Entwürfe liegen in seinen Mappen, darunter Kreuzigung und Tod Christi, von dem die Skizze hier wiedergegeben ist. In diesem Jahre betheiligte sich Marr

an der Preisbewerbung für das Deckengemälde des Schauspielhauses in Hamburg. Er bekam den ersten Preis zugesprochen und malte über das Proscenium Helios, über das Parterre die Huldigung der Hammonia innerhalb fünf — sage fünf Wochen. Das beschleunigte Tempo war ihm durch den Eröffnungstermin aufgezwungen worden. Hätte man ihm die Feststellung des Zeitpunktes überlassen, so wäre er in lauter Arbeitsstrenge lange an einer Arbeit geblieben, von der die flotten Skizzen in diesem Hefte sprechen und die er zu allgemeiner Befriedigung löste.

Carl Marr. Portrait.

Die objektive Betrachtung der bisherigen künstlerischen Thätigkeit Marr's zeigt diese als unbedingt erfolgreich. Der internationale Verkauf seiner Bilder beweist auch eine internationale künstlerische Einschätzung, denn Marr hat nie die Verkaufsgelegenheit mit kaufmännischem Geschick zu suchen verstanden. Die verschiedensten Gallerien erwarben seine Bilder: Breslau besitzt die Fahrt zur Communion, Königsberg 1806, der Münchener Kunstverein die Episode von Bunzlau, der Verein Berliner Künstler die Knaben in der Sakristei, das Metropolitan-Museum in New-York die Spinnerinnen und Ahasver und die Flagellanten Milwaukee. Medaillen und andere Auszeichnungen erhielt Marr in Madrid, Antwerpen, Dresden, Wien, Berlin, München.

Der geschickte Herr, der neun Christusbilder zum Zweck einer lukrativen Wanderfahrt bestellte und jeden einzelnen Maler im Glauben liess, er sei der einzige Auftrag-Empfänger von Seiten eines Privaten, bestellte sich auch bei jedem der in Frage kommenden Künstler einen Brief,

quasi eine schriftliche Aussprache über seinen leitenden Grundgedanken. — Carl Marr gehörte zu den neun Erwählten und sein interessanter, charakteristischer Brief lautet:

„Eigentlich ist eine Lösung der Aufgabe, Christus ohne jegliche erklärende Beigabe bildlich darzustellen, unmöglich. Ich gehe so weit, zu behaupten, dass man eigentlich gar nicht recht zur Entscheidung kommen kann, wie sein Gesicht ausgesehen haben müsste.

Es ist nur immer eine ganz ungewisse Vorstellung ohne bestimmte Gestalt und Formen, die ihren Reiz verlieren, sobald sie in dieser oder jener Art bildlich fixirt werden. Durch die bestimmte äussere Form wird unsere innere Vorstellung von Christus zerstört.

Er dürfte den merkwürdigen, gewaltigen, grandiosen Geist, der in ihm wohnte, kaum in seiner äusseren Erscheinung verrathen haben. Ich verzichte vollständig darauf, die Aufgabe in irgend einer Weise gelöst zu haben — aber ich versprach das Bild — hier ist es denn.

Vielleicht dürfte der Hintergrund, den ich gewählt, etwas dazu beitragen, den Beschauer zu dem Bewusstsein zu bringen, dass es sich bei dem Dargestellten um etwas Aussergewöhnliches handelt: Der blutrothe Himmel mit dem düster heranziehenden Wolkengebilde, welches gleichsam sein fürchterliches Geschick andeutet, mit seinem Blute eine Welt erlösen zu müssen."

Solche klare, präcise, sachliche Rechenschaft suchte sich Marr vor jedem Kunstschaffen zu geben. So wollte er durch Form und Farbe der Seele der Erscheinung so nah wie möglich kommen. —

Ueberall und immer arbeitet sein Charakter mit.

Seine Wahrhaftigkeit, seine Einfachheit, sein Anstand machen es ihm unmöglich, mit fremdem Gut zu wuchern.

Nur was er in seiner Individualität als Eigenes aufnehmen und auflösen kann, das verarbeitet er. Er wäre vermöge seiner Schulung zu den geschicktesten Imitationen fähig und es gelänge ihm zweifellos, die Menge zu blenden — zu belügen. — Aber seine Wahrhaftigkeit blieb ein drakonisches Gesetz in seiner künstlerischen Arbeit.

Carl Marr. Kinderkopf.

Diese Schilderung von Marr's künstlerischer Entwicklung u. künstlerischer Thätigkeit ist fast auch eine Charakter-Schilderung geworden, eine solche Führerstimme hat der Charakter in diesem Künstlerleben.

Meine ganze Schilderung aber ist nur ein Essay,

Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Zur Sommerszeit.

Carl Marr pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl

Portrait-Studie

Carl Marr. Das Kind auf dem Acker.

ein Versuch im wahren Sinne des Wortes, einen Einblick in ein Künstlerleben zu geben, das noch in der Entwicklung begriffen ist. Vielleicht wird Carl Marr selbst der Erste sein, der dieser Ansicht beistimmt, der sich selbst sagt, dass er die Kraft zu neuen Thaten fühlt.

Ob er in der Concentration als Portraitmaler diese neue Kraft bethätigen wird — oder ob er in einer inneren Revolution, die er sich selbst machen muss, zu der energischen Weltvergessenheit gelangen wird, die seiner, der Marr'schen Individualität, erst die intimste Sprache erlauben wird, in beiden Fällen wird er „seinen Mann stehen."

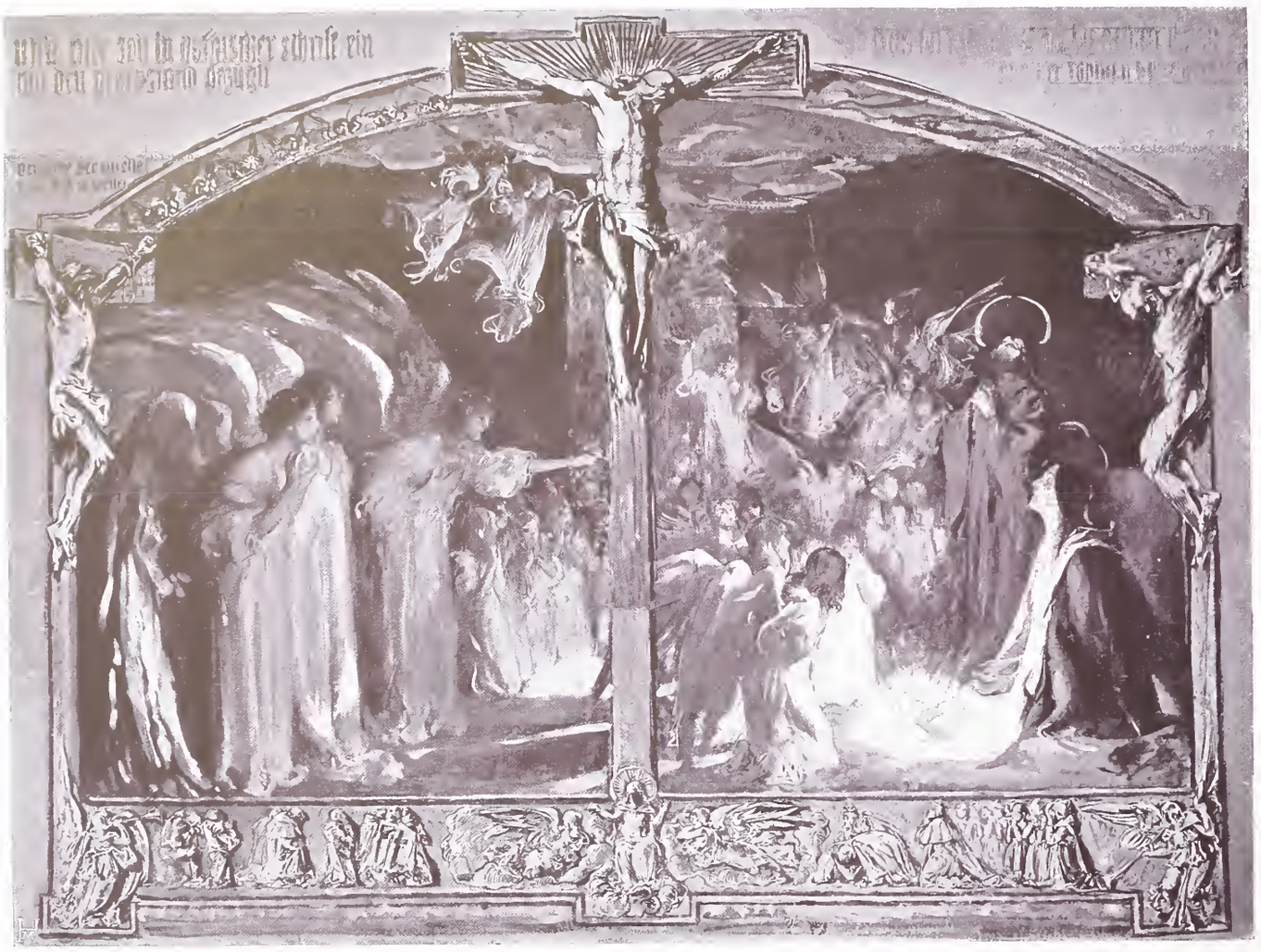
Die Technik hat er in der Gewalt. Er kann Menschen malen, wie sie sind — und wie sie sein sollen. — Und er braucht Dieses nicht aufzugeben und kann doch seinen tiefsten schöpferischen Wünschen Gehör, Zeit und Opfer — und wieder und wieder Gehör, Zeit und Opfer geben. Nie hat er die Gnade genossen, sich ganz gehen lassen zu können; zuerst fesselte ihn die innere Gebundenheit, dann die äussere. Immer zwangen ihn ethische Pflichten, sich mit dem Weltgeschmack zu vertragen. Marr wäre dazu veranlagt, wie der heroische Segantini, auf einer Schweizer Höhe zu den Schönheitsgeheimnissen der Natur vorzudringen, Menschen und Thiere in ihrer unschuldigen Existenz zu beobachten und um ihre Darstellung zu kämpfen.

Auch Marr fehlt der Idealzustand in der Kunst, den der grosse Segantini, der jammervoll in seiner Hütte am Schafberg zu Grunde ging, in seinen Betrachtungen über die Kunst darlegte.

Sie klingen so feierlich in ihrer schönen Reinheit. Sie sind ein unfreiwilliges Testament eines Künstlers geworden, der ganz nach seinem kunstfrommen Sinne lebte.

In einem Essay über Carl Marr, der diese Liebe zur Natur und zur Kunst in sich trägt, scheint das Citat des Idealzustandes, wie ihn Marr wohl annehmen und glücklich leben würde, nicht unangebracht:

„Vielleicht muss es gesagt werden, dass es nicht so sehr die Gattung als die Beschaffenheit der Kunst ist, was Werth gibt. Vor allem muss das Kunstwerk das Erzeugniss eines reinen und des Producirens würdigen Wesens sein. Die Kunst soll neue Sensationen offenbaren; die Kunst, die den Beschauer gleichgültig lässt, hat kein Recht zu existiren. Die Suggestivität eines Kunstwerkes steht im Verhältniss zur Kraft, mit welcher es während der Conception vom Künstler empfunden wurde, und diese steht wieder im Verhältniss zur Reinheit und Verfeinerung seiner Sinne. Ich sagte, dass die Kunst ein Cultus sein soll, aber ich habe



Carl Marr. Kreuzigung und Tod Christi (Skizze).

nicht gesagt, wie dies geschehen kann. Der Auserwählte, Derjenige, der sich von der süssen und guten Leidenschaft der Kunst gequält fühlt, wird Eltern, Geschwister und Reichthümer verlassen müssen und sich so, allen wirklichen Besitzes bar, bei jener Bruderschaft von Künstlern einstellen, von denen sie glaubt, dass sie seinem Ideale von Kunst entsprechen. Solche Bruderschaften werden sich in allen Gegenden vorfinden, und in ihnen werden sich Künstler jeden Alters vereint finden, die, wie er, Familie und Reichthümer verlassen haben, um ihr Leben dem Cultus der Schönheit und aller Geisteskräfte zu weihen, und die den Neuling aufnehmen werden. Hier werden alle Künste vertreten sein, und alle jene, die des Wertes der Künstler bedürfen, sei es einer Gemeinschaft oder eines Einzelnen, werden sich an den Meister Superior der Bruderschaft wenden müssen, und dieser wird ihnen jene Künstler zuweisen, die ihrem Bedürfnisse entsprechen können. Diese werden nun zeichnen und ausführen lassen, oder je nach Nothwendigkeit auch selbst ausführen. Von der Privatwohnung bis zu den öffentlichen Gebäuden und Zusammenkunftsorten, vom Mobiliar bis zum Löffel, von der figuralen Freske bis zur einfachen decorativen Leiste, vom Denkmal bis zum einfachen Kapitäl, vom Glas bis zum Eisen, werden sie alle Metalle, alle Holzarten zeichnen, modelliren, graviren. Für ihre Arbeiten werden die Menschen

der Bruderschaft das Nöthige zu Nahrung und Kleidung geben. Der Oberste der Bruderschaft wird am selben Tische essen wie der letzte Schüler. Mit der Zeit wird sich ein heiliger Wetteifer entwickeln. Dies wird das sicherste Mittel sein, von der Kunst das beste Theil zu erhalten. Die Kunst ist nicht nur die Thätigkeit, welche die Schönheit hervorbringt, sondern die einzige Thätigkeit, die den Reichthum im wahren Sinne hervorbringt. Die materielle Arbeit bringt nur das hervor, was der Mensch verzehrt und was gerade dazu geschaffen ist, verzehrt zu werden. Der Arbeit, die durch die Hände des Künstlers geht, wird durch diesen ein Ausdruck verliehen, der von der Erregung des Künstlers im Momente der Conception stammt, die sich jedem Beschauer mittheilt und so dem Kunstwerk einen menschlich geistigen Überwerth gibt.

Ich liebe die Güte, die Schönheit, die Gesundheit, die Kraft und die Arbeit, Fähigkeiten und Eigenschaften, die die Menschen in Gemeinschaft mit anderen Thieren besitzen. Doch die menschliche Überlegenheit beginnt da, wo die bloss manuelle Arbeit und körperliche Thätigkeit enden, und die Liebe die mit Geist vollführte Arbeit beginnen."

Diesen überzeugten pathetischen Appell an das Ideal führt ein gegensätzliches Bild zur weltlichen Existenz Carl Marr's herauf und erinnert feurig an die eigentlichen Bedürfnisse der Unabhängigkeit, der Schönheit, der Geschütztheit einer Künstlerexistenz. Eine solche wäre jetzt Carl Marr zu wünschen, er brächte ihren Aufbau ohne Bruder Superior zu Stande, er würde auch seine Familie nicht verlassen und seine Reichthümer mitnehmen. Aber in einer pflichten-

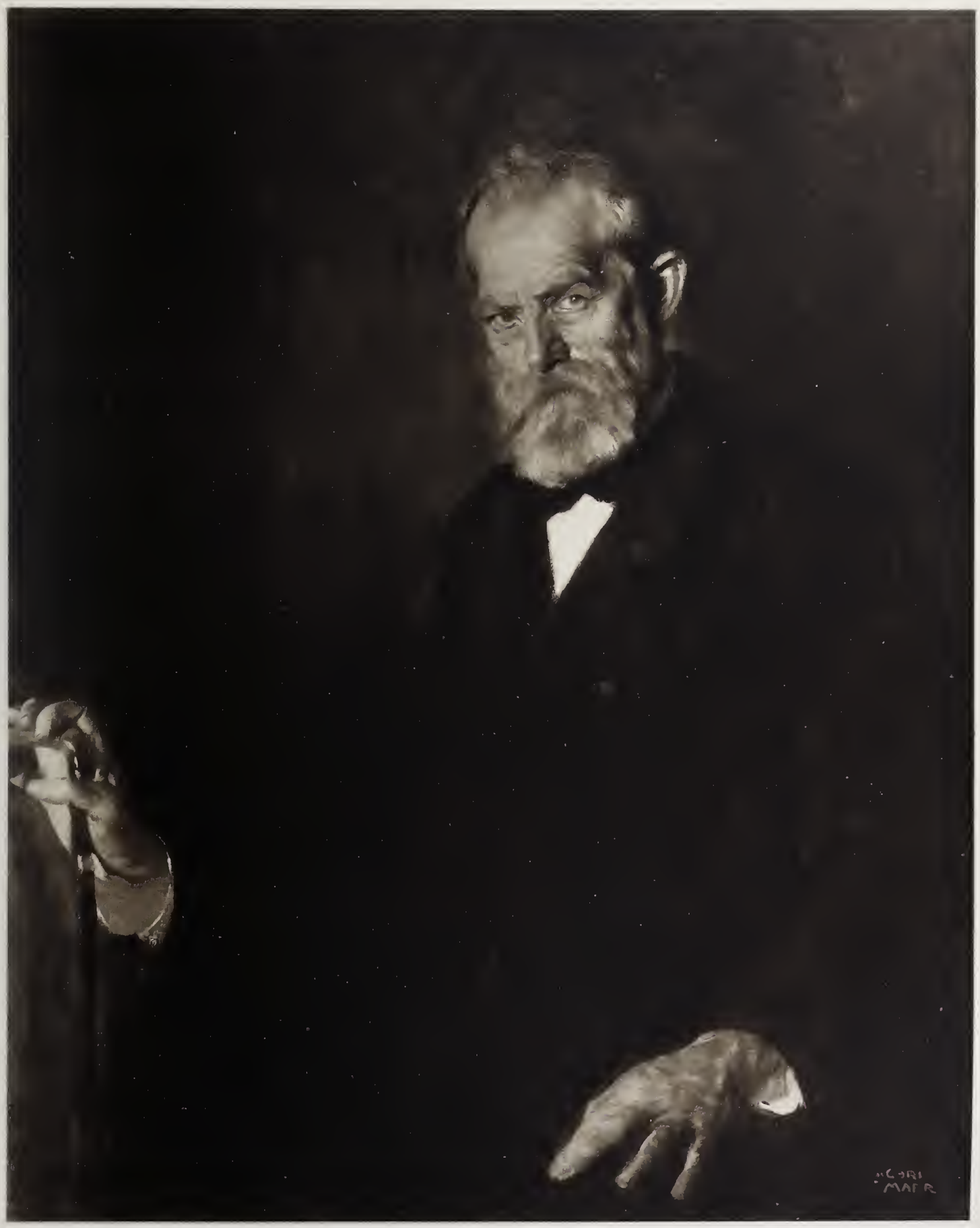
Carl Marr. Entwurf zum Deckengemälde in Hamburg.

Carl Marr.
Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

befreiten, grossen Freiheit und Stille, in einer schönen Natur, in der Niemand in seine Stimmungen einzugreifen das Recht hätte, in der er ganz sich selbst gehörte, um sich ganz zu entdecken, und die Unbescheidenheit, die Selbstherrlichkeit des freien Mannes als ein fruchtbares Recht kennen zu lernen, — da würde er neue Kräfte üben, anwenden, Neues schaffen! Blauende Berge, breitwipflige Bäume, weite Wiesen, ein weiter Horizont, und wenn der Abend kommt, ein stilles kleines Haus mit einem grossen Fenster am Waldesrand, — das sind Freunde, Ideenträger, die reden einem Künstler wie Marr die stadtstumme Seele wach . . . Noch existirt keine ideale Gemeinschaft, die ihn ruft, und der kgl. Professor der Akademie muss in dem Weltgetriebe bleiben, sich wehren, — arbeiten!

Was Marr erreicht hat, gäbe ihm die Berechtigung, schon auszuruhen, sie wird er nicht verlangen, er wird sich die Berechtigung nehmen, Neues zu wagen! Welche Aufgaben er sich auch stellen mag, ihm droht keine Gefahr, zu den Vielzuvielen gezählt zu werden. Er ist ein eigenartiger Künstler, der immer seine Welt, seine Bewunderer, seine Freunde finden und der immer beweisen wird, dass jede wahre Kunst ihre durchdringende Sprache hat, und wo und wann sie sichtbar wird, Die gewinnt, die ihre Sprache verstehen. Wer sich von einer einzelnen Erfahrung belehren lässt, dem könnte durch das Marr'sche Künstlerschicksal glaubhaft werden, dass über alle Parteimeinungen und Parteiwirren hinweg die wirkliche Leistungsfähigkeit ihren Platz erobert und behält. Aber dieser Einzelschluss trügt. Dem ist nicht allzu oft so!

Bei Marr führte die glückliche Vereinigung von wirklicher Leistungsfähigkeit und massvoller Persönlichkeitstendenz zum Ziel. Hätte er sich massloser geberdet, so stünde er wohl auch noch in einem Winkel und — wartete. Unsere Zeit weist merkwürdige Widersprüche auf, die sich auch im Kunstleben geltend machen. Sie proklamirt die Individualität als das allein herrschberechtigte, als das königliche Element in der Kunst. Wenn aber diese Individualität kommt und herrschsüchtig und thronbegehrend auftritt, so wird sie, fast gesetzmässig, verhöhnt, verfolgt, verkannt, kritisirt oder — todtgeschwiegen. Jeder will nur die Individualität gelten lassen, die er meint. So werden die Individualitäten, die sich noch als solche aus der Schule retteten, verführt, dem allgemeinen Geschmack entgegen zu kommen und damit ihre Kraft zu unterbinden. So entsteht ein Seelen-Eigenthum dem Publikum gegenüber, das sittlich so unberechtigt ist, wie das Leibeigenthum der früheren Zeit. Dieses verhängnissvolle Seelen-Eigenthum muss aber nur zu oft, viel öfters, als es scheint, von der Brodforderung und von der Eitelkeitsforderung des Künstlers, zwei ungleich wichtigen, aber zwei gleich heftigen Tyrannen, aufgenommen und ertragen werden.



Carl Marr pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Portrait: Marr's Vater

Carl Marr pinx.

Phot Fr Hanfstaengl

Hesperiden

Es hat schon mehr Grosses und Gutes im Keim vernichtet, als sich der Übelthäter Philister je träumen lässt, als er bei der klarsten, beweisführenden Anklage je glauben wird. In diesem Sinne ist der Philister ein unschuldiger Übelthäter. Ihm geht es, wie den armen reichen Kindern, die man mit der Gewährung aller, auch der unvernünftigsten Wünsche verzieht, verwöhnt, unthätig und denkfaul macht, — und von denen man eines Tages Anstand, Selbstbeherrschung, Altruismus, Pflichtgefühl verlangt.

Den vermögenden, den armen reichen Philister sucht der Kunstmarkt mit allen möglichen und unmöglichen Mitteln anzuziehen, festzuhalten; er hält ihm allen Kram feil, den er nur will, was er für sein Geld nur annehmen wird, preist man ihm an, — gegen Geschmack und Gewissen. Welche führende Stimme erhebt sich dagegen? Viele, laute, gewichtige Stimmen beklagen diesen Ubelstand, aber welche hätte die Macht, führend zu sein? führend für eine bunte, für die Kunst unerzogene Menge, in der sich Jeder für urtheilsreif hält, in der sich Jeder Recht gibt?

Wer gefälschte Nahrungsmittel in den Handel bringt, wird bestraft, — gefälschte Kunst hat freie Wege. Vor „unsittlichen“ Bildern will der gute Staat die Menge schützen, vor schlechten nicht. Die Seelsorger an den grünen Tischen scheinen sich nicht klar darüber zu sein, dass gar kein Geschmack oder ein verdorbener Geschmack der wahren Sittlichkeit wahrer Feind ist.

Die Freude am Schönen und die Liebe zur Schönheit in der Kunst bieten mehr Schutz vor der Gemeinheit, als alle preussischen Schutzmänner zusammen. Die Gemeinheit, die schon so erwachsen ist, dass sie frei herumläuft und in der Strasse zu erkennen und zu arretiren ist, sie wird auch von dem Staat nicht unschädlich gemacht und nicht ausgerottet werden.

Aber die Gemeinheit durch die Entwicklung eines guten Geschmacks zu verhüten, an dieser heiligen Aufgabe könnte der Staat ein Grosses mithelfen. Er sollte zuerst gute Bilder in die Schulzimmer, in die Volksschulzimmer hängen lassen und dem so empfänglichen Kindesauge gute Eindrücke als erste Eindrücke geben. Der Massenunterricht lässt dem lebhaften Kinde so viel Zeit, die Wände zu betrachten, und es ist besser und einträglicher, dass es einen Ruhepunkt für die suchenden Augen hat, als dass es Sinn- und Zweckloses treibt.

Carl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

Gerade das tägliche gründliche Anschauen guter Bilder kann dem jungen Kinde eine Vorstellung hinterlassen, durch die es wählerischer wird, durch die es kommende Eindrücke mit werdendem „Geschmack“ unterscheiden lernt.

Kein Geringerer als der Philosoph Herbart antwortete auf die Frage, wie man einen Sohn vor der Gemeinheit schützen könne: „Erziehung würde Tyrannei sein, wenn sie nicht zur Freiheit

führte. Aber des Gebrauchs dieser Freiheit soll sie sich im Voraus zu versichern suchen. — Daher halte ich es für Pflicht, ihm jetzt das Schöne und Gute zuzuführen, auf dass ihn künftig das Geschmacklose und das Unsittliche durch sich selbst zurückstosse."

Diese Lehre sollte der Staat, wie die Familie den Kindern gegenüber auch in rein ästhetischer Beziehung beherzigen, dann würde sich die Unzahl Derer mindern, über deren Köpfe hinweg disputirt und geschrieben ist, was Kunst ist, die der eigentlichen Kunst Feinde sind, indem sie die falsche Kunst bevorzugen, kaufen, unterstützen — durch die Subsistenzmittel, die sie ihr leisten.

Für die Minorität in dieser gemischten Menge, die doch näher hinschaut, wenn ein Bild nicht gar so sonderbar aussieht, oder wenn es eine spannende Geschichte erzählt, ist der Künstler Carl Marr ein Erzieher, ein sanfter, kluger, vornehmer Erzieher. Er stösst sie nicht durch die „verrückten", unter dem Namen „modern" verschrieenen Motive ab, im Gegentheil, seine geschmackvolle Art zieht sie an. Und beim Näher-Hinschauen kommt ihnen aus seinen Gemälden eine Harmonie entgegen, die auf wahrer, schöner Natürlichkeit beruht, und durch ihren Wohlklang, durch ihre Ruhe den Sinnen eine überraschende, feine Freude zuträgt.

Selbst Marr's dramatische Bilder haben nichts Krasses, nichts Verletzendes, selbst die Flagellanten-Darstellung hat keine abschreckend hässlichen Momente. —

Das Ganze erweckt Interesse, Mitgefühl durch die ruhige und beruhigende Vermittlung einer sicheren ausgeglichenen Kunst, die immer einen Ueberschuss an Idealität vor der Wirklichkeit hat. —

In dem Reiche der Kunst fühlt sich Marr auch heimischer als in dem Reiche der weltlichen Welt, in der man sich wehren, strecken, messen, sich zur Geltung bringen muss.

In dieser Strassen- und Salonkunst ist Marr nach Anlage und Willen ein Fremder geblieben. Das soll nicht sagen, dass er weltfeindlich wäre, auch nicht weltscheu, — er ist seiner Natur gemäss weltabgewandt. Die Schlussfolgerung, als ob er den Einfluss dieser Welt unterschätze und sie fliehe, wäre falsch. Er ist zu lang in dieser Welt in die Lehre gegangen, zu klug geworden, um sich das zu erlauben. Mit der Überwindung seiner Weltscheu geht er in den Salon, mässig, aber doch. Wer ihm da begegnet, wird nicht leicht einen interessanten Künstler in ihm vermuthen. Er sieht aus wie die Normalgäste, er unterhält sich gut, nicht lauter wie die Anderen. Dem scharfen Beobachter, — der ja kein Stammgast im Salon bleibt, — könnte es auffallen, dass er sich gelegentlich den ernsteren Elementen, den ernsteren Gesprächen zuwendet. Wenn es gelingt, ihn aus seiner Geschlossenheit herauszulocken und ihn in eine tiefere Unterhaltung zu ziehen, merkt man bald, dass dieser Gentleman eine Persönlichkeit ist.

Carl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

Carl Marr pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Bache.

Carl Marr.
Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

Diese Persönlichkeit zieht aber die stillen Abende zu Hause, in der Umgebung seiner Eltern, die ihn verstehen, — bei guten Büchern, bei guter Musik, bei diesen und anderen guten Freunden vor. Er sieht in seinem Verkehr mit seinen Schülern eine Aufgabe, die ihm wichtig und werthvoll ist.

Seine eigenen Werde- und Wanderjahre hat er nicht vergessen, und manches tiefere Verstehen eines aufstrebenden jungen Menschen, dessen Arbeiten er korrigirt, kommt ihm aus der eigenen unvergessenen Erfahrung. Er sucht seinen Schülern die Leiden einer Schablonen-Behandlung zu ersparen. Wie er mit ihnen spricht, wie er sie ermuthigt, — und wie er sie tadelt — in Allem liegt eine warme, verdeckte Herzlichkeit, die jeder erziehlichen Absicht als lebendige Macht innewohnen muss. Wer in Marr's Schule war, hat nicht nur zeichnen und malen gelernt, er hat einen feinen Menschen kennen gelernt, in dessen Natur nichts im schlimmen Sinne Lehrerhaftes vorhanden ist, dem die Liebe zu Kunst und Natur das Herz offen und weich hielten und der etwas von der philosophischen Resignation in sich trägt, die mild und menschenfreundlich ist, ob Einer seine Sache kann oder nicht, Recht hat oder nicht. Er zählt zu Denen, die nicht richten, sondern schlichten und den kleinen Frieden unterstützen, fördern wollen, weil sie den grossen Krieg und seine Unerbittlichkeit kennen. Er tyrannisirt Niemanden mit Prinzipien, denn er stellt keine fest. Er kämpft selbst um Klarheit in der Kunst, und dass er diese eher beim Malen als beim Reflektiren zu finden hofft, spricht er selber aus:

„Wie sollte ich das beginnen, mich über die Auffassung von Kunst auszusprechen! Je mehr man davon spricht, desto mehr und tiefer geräth man in Widersprüche einerseits, andererseits erweitert sich das Thema selbst ins Unendliche, so dass nur ein Thor nicht sehr bald zu der Erkenntniss kommt, es wäre besser gewesen zu schweigen.

Wenn ich auch meine Unzulänglichkeit gerne eingestehe, zu dieser Erkenntniss aber kam ich längst. Auch das ist ein gewichtiger Grund, eine tiefgehende Ursache, dass ich mich so gerne und mit solcher Überzeugung von Allem zurückziehe, von Allem, was Oeffentlichkeit heisst.

Bei den öfters beliebten „Rundfragen" kam es auch vor ein paar Jahren einem meiner früheren Schüler zu, der jetzt in die sechzig zählt, sich zu äussern: „Was Kunst sei." Unter all den weitläufigen Erörterungen und tiefsinnigen Erläuterungen vieler Anderer machte sich seine Antwort durch drastische Einfachheit sehr bemerkbar:

„Was weiss ich?!!"

Er hatte Recht. Wie kann man wissen, was einem Anderen Kunst ist? Kommt es doch auf das jeweilige Auge und Ohr an. Ein Bild ist Musik . . . die mit den Augen gehört werden muss.

Es gibt aber Menschen, die im Concertsaale bei Beethoven einschlafen und beim Anhören eines Gassenhauers aufjauchzen, die dort wirklich Qual erleiden und hier wirklich geniessen, die im Kouplet mehr finden als im gewaltigsten Drama, denen ein süssliches Genrebild lieber ist als ein monumental empfundenes Werk.

Es kommt immer wieder auf das Auge und das Ohr an, wie die Musik zu hören verstanden wird, wie man im Sehen und Hören empfindet.

Immer aber sollte es Musik sein, die gewiss unkünstlerisch klingen wird, wenn sie in den Instrumenten vergriffen worden ist. Wie oft hat der Bildhauer Palette und Pinsel in der Hand — der Maler das Novellenbuch im Kopfe, statt ein Lied singen zu wollen, das nur in Form und Farbe, in seinem Material klingen kann.

Carl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

Nicht Viele wissen wohl, was es heisst, das Gegenständliche im Gegenstand zu überwinden.

Mir will immer erscheinen, als ob gerade die wirkliche Kunst erst anfängt. Die Qual ist schrecklich, wenigstens nicht bis dahin gelangen zu können, wenn es Einem auch nicht beschieden wird, von da an vorwärts zu dringen."

So heiss ist das Streben Carl Marr's nach der Kunst an sich!

Dass Marr zeitweise mit diesem Charakterzug, oder besser gesagt, trotz dieses Charakterzuges, in die Münchener Kunstpolitik eintrat, ist wohl mehr ein Geschoben-Werden — als ein Schieben. — Ein höheres Ziel muss er dabei vor Augen haben, als in Tagesfragen in der Macht zu sein, vielleicht kommt mit der Offiziersstellung der Corpsgeist, der im Aufnehmen einer gebotenen Charge, so lange man nicht a. D. ist, eine unabweisbare Pflicht sieht — und Pflichten auszuweichen, diese geschickte nützliche Kunst hat Marr noch nicht erlernt.

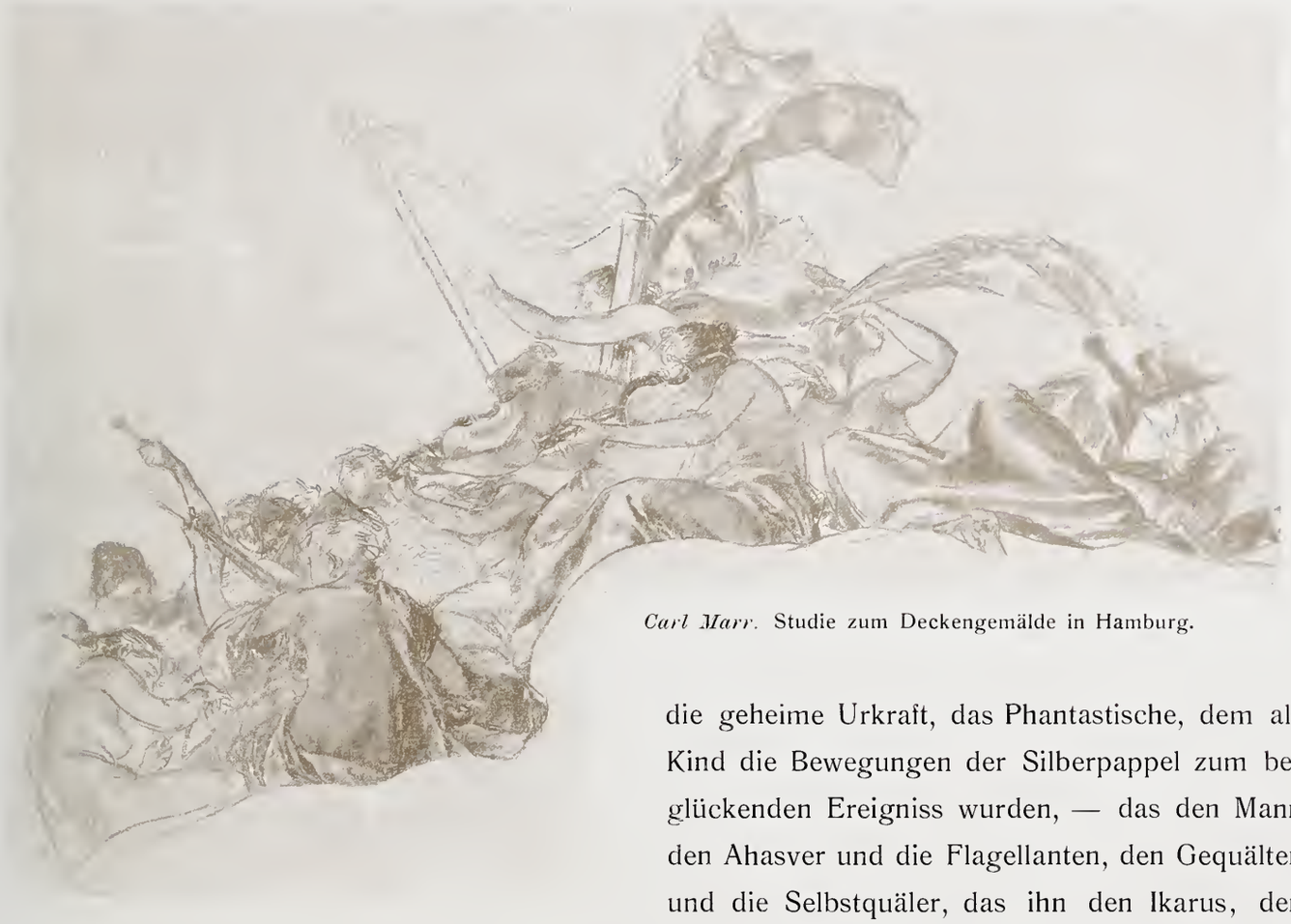
Die eigenartige Complicirtheit der Marr'schen Persönlichkeit ist in Worten nur anzudeuten. Ihre Kräfte sind gleichsam wie in Schichten übereinandergelagert. In der untersten Schicht liegt

Carl Marr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait.

Carl Marr pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl

Kinderportrait.



Carl Marr. Studie zum Deckengemälde in Hamburg.

die geheime Urkraft, das Phantastische, dem als Kind die Bewegungen der Silberpappel zum beglückenden Ereigniss wurden, — das den Mann den Ahasver und die Flagellanten, den Gequälten und die Selbstquäler, das ihn den Ikarus, den himmelanstrebenden Thoren, malen hiess; das ihn auch die Poesie der Sonnenflecken auf dem Gartenweg, auf der Gartenbank, im ältesten Winkel sehen lehrte, die Poesie, durch die er die jungen, weltlichen Frauen und junge heilige Madonnen mit Vorliebe im Sonnenschein malt, — die geheime Urkraft, die das Wunderbare verspricht und suchen heisst.

In der zweiten Schicht, da lagert die Nüchternheit, die verkleinert, mässigt, kritisirt, zurückschreckt, die mit einer Ausdauer, die grausam werden kann, das zu erdrücken sucht, was aus der Tiefe, aus der geheimen Urkraft an das Licht will.

Die Anregungen, die Kräfte, die von jeder Schicht ausgehen, sind merkwürdig. Zeitweise, aber nicht immer dienen sie sich gegenseitig, aber sie vereinigen sich nicht, weder in seiner Kunst noch in seiner Persönlichkeit, die nicht zu trennen sind, — nicht bis heute! Aber wir sprechen von einem Mann von 42 Jahren!

Das ist für einen Künstler, der an Marr's Stelle angekommen ist, ein verheissungsvolles Alter.

In der Technik können ihm keine harten, zeitraubenden Aufgaben mehr zufallen, sie wird bei dem jeweiligen Vorwurf nicht zum Hinderniss werden.

Die Ideen, die aus dem geheimen Urgrunde heraufsteigen und losgelöst, geschaffen sein wollen, die Portraite, welche das concentrirte, sprechende, brennende Leben der Individualität im

Bilde wieder schaffen sollen, sie werden ihm Kampf und Arbeit und Sieg bringen! und sie werden so sein, als wären sie in der Segantinischen Geistessphäre, im Frieden einer ideellen Künstler-Bruderschaft gross geworden!

* * *

Wenn ich das Portrait Carl Marrs malen müsste, ich würde ihn nie in der Salontoilette darstellen, aber im Arbeitsrock, in seinem stillen Atelier, — nicht malend, — sinnend vor seinen Bildern sitzend, in der Dämmerstunde, wenn die Träume und die Schmerzen umgehen, wenn man auf die Sehnsucht seiner Jugend horcht. —

Das darf in der Dämmerstunde geschehen, in der verschwiegenen Stille, in der man sich gehört, in der die nüchterne Vernunft vor der Thüre steht und erst mit der Lampe wieder erscheint, in der Stunde, die die sachlichen Leute die romantische Stunde, die schwache Stunde nennen. Ich wage, sie die „starke“ Stunde zu nennen, denn sie vermag es, den Menschen durch seine unmittelbarsten Lebenswünsche und Sehnsuchtsschmerzen zu immer tieferer Selbsterkenntniss zu führen, ihn über die fressenden Zweifel, die zaghaften Bedenken, die pflichtergebenen Rücksichten hinweg sehen zu lehren und ihm die neu gereiften Forderungen seines Selbst leuchtend zu zeigen, damit er ihnen in der Tageshelle gerecht werde! —

Dass Carl Marr nicht viel mehr als die Dämmerstunden verträumt hat, dafür sprechen die Illustrationen dieses Heftes, wie die Schilderung seines bisherigen Schaffens.

Möge diese Zeugenschaft seine Freunde und Anhänger mehren und das Verständniss für eine Kunst steigern, die zeitweise, als nur die Farbenexperimente regierten, an ihrer Feinheit einen Widersacher hatte. Unsere Zeit ist nicht dazu angethan, die feine Kunst, die immer bescheiden auftritt, durch lauten und thatkräftigen Beifall zu fördern.

Die Flagellanten wurden bemerkt, ein ganzer Band Besprechungen über sie ist vorhanden, — und sie wurden wieder vergessen. Für einen Künstler, wie Carl Marr, hiesse es sich selbst geisseln, wollte er, um das grosse Publikum um sich zu versammeln, alljährlich ein solches Werk schaffen.

Er bedarf keiner Colossalbilder. Seine Kunst braucht nur gezeigt zu werden, sie wird längst gesehen und der Kenner entdeckt sie auch in dem Kaninchen, das er skizzirt.

Sie will nicht mehr erreichen, als sie aus eigener Kraft werben und erwerben kann, still, bescheiden und stolz, wie ihr stiller, bescheidener, stolzer Herr und Meister.

Er sagt mit Vorliebe, wenn er von der Begabung zur Kunst spricht: „Alles ist Wiegengabe!“ und ich möchte ihm das Wort seines grossen Collegen Reynolds beifügen, der zu seinen Schülern sagte: „Der Fleiss, den ich Ihnen anempfehle, ist nicht der Fleiss der Hände, sondern des Geistes“, und mit der künstlerischen Sehkraft seiner Augen, mit dem künstlerischen Geschick seiner Hände und mit dem beharrlichen Fleiss seines Geistes wird Carl Marr seinen eroberten Platz behaupten und erhöhen!

G. Franz'sche Hofbuchdruckerei (C. Emil Mayer)

Alexander v. Wagner

von

Max Haushofer

Alexander v. Wagner. „Selbstportrait“.

Es war in der ersten Hälfte der sechziger Jahre, als ich Veranlassung hatte, viel mit der damaligen Piloty-Schule zu verkehren. Eine Zeit lang kam ich fast täglich in die Ateliers, die damals noch in dem stillen Rückgebäude der alten Akademie sich befanden. Hoch droben über den schweigenden Höfen waren die Ateliers gelegen in einer fast klösterlichen Ruhe. Die einzelnen Säle, nur durch hohe spanische Wände geschieden, hingen zusammen. Es waren nüchterne schmucklose Räume, denen aber die überall aufgehängten Entwürfe und Naturstudien der jungen Maler sowie grotesk an die Wände hingezauberte Karikaturen einen köstlichen Reiz verliehen. Und niemals früher oder später sah ich die Schüler eines Meisters in so inniger Freundschaft, durch

gemeinsame Begeisterung für ihren Lehrer verbunden, von so feurigem Schaffenstriebe beseelt. Piloty, damals noch nicht Direktor der Akademie, sondern einfacher Professor, nahm sich aber auch seiner Schüler mit einer wahrhaft mustergiltigen Hingebung an. Wenn er, eine hohe schlanke Gestalt, vor ihren Staffeleien stand und mit scharfem Meisterblick ihre Arbeiten überflog und, jedes Wort mit sprechender Gebärde begleitend, sein Urtheil über ihr Wollen und Schaffen äusserte, sah man es ihm deutlich an, wie er ihr künstlerisches Ringen theilnehmend mitrang, Fehler mitbereute, an Gelungenem sich miterfreute, wie sein hilfreicher Geist erwägend und planend in den künstlerischen Willen der jungen Leute fascinirend eindrang.

Alexander v. Wagner. Detail aus „Markt in Budapest".

Der grösste seiner Schüler, Lenbach, hatte damals das Atelier schon verlassen und war zeitweilig vom Münchener Kunstboden verschwunden. Ein andrer, der späterhin auch Weltruhm sich erwarb, hatte damals noch nicht Aufnahme im Atelier finden können, sondern malte zu Paris oder in einem stillen Hochthal am Fusse des Venedigers: Franz Defregger. Aber auch ohne diese beiden glänzenden Namen barg die Schule reiche Talente genug.

Als mich mein lieber und edler Freund Emil Teschendorff zum erstenmale als Gast in die Ateliers brachte, sah ich vor einer niedrigen Staffelei einen blassen jungen Menschen stehen, schmächtig und verhärmt, mit buschigem schwarzem Haar, grossen, weltfremd glühenden Augen und feinen Händen. Ein melancholisches Lächeln huschte manchmal über sein Gesicht, wenn einer der Kameraden mit gutmüthigem Scherz ihn ansprach; dann antwortete er auch wohl, mit zögernder leiser Stimme, und immer nur wenige Worte. Das war Hans Makart, der sich damals bemühte, die funkelnden Lichter auf den Harnisch des todwund auf dem Schlachtfelde liegenden Grafen Pappenheim zu malen. O, wie ihn diese Lichter narrten, als wären sie lauter dämonische Irrwische! Wie mühsam der arme Mensch damals den Weg zum Höchsten seiner Kunst sich bahnte! Und als ich ihn zehn Jahre später wiederum zu Wien besuchte, schlang sich schon unvergänglicher Lorbeer um seine blasse Stirn und

in orientalischer Pracht funkelte seine Künstlerwerkstatt! Seine Kameraden aber und sein Meister hatten schon damals zu München den gewaltigen Genius erkannt, der im Haupte des Kleinen schlief; und sie hielten ihn schonend und schirmend, helfend und rathend mit treuer Kameradschaft aufrecht, wenn er verzagen wollte!

Neben Makart lernte ich damals im Atelier auch Rudolf Seitz kennen, der späterhin völlig selbständig und frei seine eigenen Wege ging und einen tiefgreifenden Einfluss auf das Münchener Kunstgewerbe nahm als erfindungsfroher Meister üppiger Barockformen. Hatte der joviale Künstler damals wohl schon eine Ahnung, nach welcher Richtung hin sein Können sich entwickeln würde? Oder hatte sie sein Ateliergenosse, Josef Flüggen, der wieder nach einer ganz anderen Seite hin ausgereift ist?

Alexander v. Wagner. Junger Slovak.

Dann war der Schwabe Häberlin da, ein feuriger Wille in einem untersetzten beweglichen Körper. Auch er gehörte zu denen, die sich die Kunst nicht leicht machen, sondern in schweren inneren Kämpfen nach ihren Zielen ringen. Als er München verlassen hatte, verlor ich ihn aus den Augen; er gehörte nicht zu denen, die durch grosse Ausstellungswerke die Erinnerung an sie alljährlich erneuern. So ergings mir auch mit dem kleinen Schütz, der damals durch eine Dorfidylle voll reichsten Blüthenzaubers das Atelier entzückte.

Alexander v. Wagner. Eselfuhrwerk.

Am schwersten rang wohl nach seinen Zielen Teschendorff, der nachher lange Jahre Sekretär der Berliner Akademie war. Mit einem reichen Schatz an wissenschaftlicher Bildung war er,

Alexander v. Wagner. Csikós.

schon nicht mehr allzujung, in das Atelier eingetreten; aber philosophisches Denken ist immer ein unbequemer Ballast für den Künstler; er lässt ihn in vielen Zweifeln Zeit und Kraft verthun. Das erfuhr auch Teschendorff zum eignen Leidwesen.

Wortkarg und einsam stand an seiner Staffelei damals auch Gabriel Max. Sein eigenartiges Talent passte nicht völlig in die Schule hinein; er hatte keine Freude am harten Metallglanz, der von den Ereignissen der Geschichte schimmert; die Töne, auf die seine Seele gestimmt war, waren weiche, geheimnissvolle und undeutliche. Geister zu malen war nicht Sache der Piloty-Schule; aber Gabriel Max war ein Freund von Geistern und wurde späterhin zum Maler des Spiritismus. Und die Anlage dazu hatte er schon als stark entwickelte nach München mitgebracht. Darum nahm er von der Piloty-Schule, was er in ihr lernen konnte: gut zu malen. Aber von ihren herrschenden Stoffen nahm er nichts, sondern versenkte sich in eine Welt von traumhafter Verzückung, in der er fast mit all' seinen Werken verblieben ist. Und als er selbständig geworden war, verblassten die starken und prächtigen Farben der Piloty-Schule; mystisches Weiss und Grau werden die Grundtöne seiner Bilder. Aus diesem Weiss und Grau aber schauten die grossen geisterhaften Augen seiner kranken, todten und sterbenden Mädchen, seiner Seherinnen und Gespenster. Und selbst wo er Lebendiges malt, geistert durch dasselbe mit zarten Schwingungen immer etwas, das nicht von dieser Welt ist, schwärmerisch und weltfremd, wie Musik unsichtbarer Instrumente. So ist Gabriel Max geblieben und zu einer der abgeschlossensten künstlerischen Erscheinungen geworden.

Was künstlerisch aus dem Engländer Folingsby geworden ist, der damals auch Angehöriger der Schule war, weiss ich nicht; denn er ging später als Leiter eines Kunstinstituts nach Australien. Der Grieche Gysis aber hat sich zum vollendeten, feinfühligen und phantasiereichen Künstler durchgearbeitet. Und ebenso die beiden Ungarn, die damals das Atelier einschloss: Alexander Liezenmayer und Alexander Wagner. Während aber Liezenmayer aus bester Schaffenskraft durch einen zu frühen Tod dahingerafft ward, nachdem er durch seine Faust-Illustrationen sich selber ein unvergängliches Denkmal gesetzt hatte, wirkt Alexander v. Wagner heute noch als schaffender Künstler wie als

Alexander v. Wagner. Pferdekopf.

A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl

Wagenrennen im Circus Maximus zu Rom

unter Kaiser Domitian 88 n. Chr.

Lehrer an der Münchener Akademie und ist in der einen wie in der andern Hinsicht wohl einer der treuesten Repräsentanten der ganzen Piloty'schen Kunstrichtung.

Wagner war, als der Sohn eines wohlhabenden Budapester Hauses, unter die Pilotyschüler gegangen. Die schmerzlichsten Kämpfe, die den Künstler läutern, aber auch erdrücken können, die Kämpfe um das tägliche Brod, sind ihm erspart geblieben. Erspart blieb ihm auch in seiner Jugend das lähmende Gefühl, aus einer unübersehbaren Konkurrenz sich emporarbeiten zu müssen. Denn damals, als er mit seinen Freunden in der Piloty-Schule malte, waren die materiellen Bedingungen für den Künstler die denkbar günstigsten, in entschiedenem und erfreulichstem Auf-

Alexander v. Wagner. Auf dem Marktplatz in Veszprim.

schwung begriffen. Piloty und seine Schule galten als die Träger der künstlerischen Zukunft Münchens und Deutschlands; jedes einzelne Mitglied des Ateliers hatte seinen Antheil an dem Ansehen, den das Ganze genoss und dem auch Wilhelm v. Kaulbach und Moritz v. Schwind, damals auf der Höhe ihres Ruhmes stehend, trotz einer in ihrer künstlerischen Eigenart beruhenden Gegnerschaft, gerechte Würdigung zutheil werden liessen.

Man thut der Piloty-Schule Unrecht, wenn man ihr vorwirft, dass sie die Geschichtsmalerei einseitig begünstigt habe, dass sie über dem Prunk vorzüglich gemalter Seidenstoffe und Waffen, Brokatmäntel und Teppiche das Leben der Gegenwart vernachlässigt habe. Das Versenken in die Geschichte hatte für den deutschen Künstler seine nationale Berechtigung damals, als das politische

Leben darniederlag und der Deutsche kein Recht hatte, auf die Gegenwart besonders stolz zu sein. Künstlerisch aber war diese Schule berechtigt, indem sie alle ihre Schüler mit unerbittlichem Ernste darauf hinwies, tüchtig zeichnen und malen zu lernen und dann gründlich zu arbeiten. Aber sie zeigte auch die Grenze dessen, was in der Kunst durch die anregendste und hingebendste Thätigkeit des Lehrers erreicht werden kann.

Alexander v. Wagner.
Kindergruppe.

Jenen entschiedenen Atelier-Duft, jene Beleuchtung des geschlossenen Werkstattraumes, jene Züge stillsitzender Modelle, jenes vordringliche Auftreten von alten Teppichen, büffelledernen Reiterkollern und seidenen Wämsern, das man manchen Schöpfungen der Piloty-Schule zum Vorwurf machen kann: Alexander Wagner hat frühzeitig genug diese Dinge von seinen Arbeiten gestreift. Nur darum wird ihm diese Befreiung möglich, weil er rechtzeitig aus dem Atelier in's Freie ging, in die Gassen volkreicher Städte, auf staubige Landstrassen, auf die Grasflächen seiner heimischen Steppenlandschaft. Da lernte er, dass der mit grösster Sorgfalt wiedergegebene Atelier-Eindruck zwar ein malerisches Kunststück, aber kein herzerfreuendes Kunstwerk sein kann. Die Requisitenstücke des Ateliers, diese Schwerter, Harnische, Stiefel und Teppiche sind eben doch, wenn sie auch ächt sind, bloss Theaterpomp gegenüber der Erscheinung des wirklichen Lebens; und ein Modell, dem man eine Mitra auf den Kopf setzt, ein ächtes Pluviale umhängt und einen Hirtenstab in die Hand giebt, ist damit noch kein Bischof. Meister Piloty selber, mit seinem stupenden malerischen Können, liess es immer wieder vergessen, dass seinen Bildern der natürliche Sonnenglanz fehlte. Er durfte das Requisit mit peinlichster Sorgfalt malen; denn ihm war es auch gegeben, die Menschen, an die er das Requisit hing, zu vergeistigen und sie zu dem zu machen, was sie sein sollten. Bei seinen Schülern lag die Gefahr, wenigstens für einen oder den andern, nahe, am Modell und an Atelier-Stücken hängen zu bleiben. Und es bezeichnet für jeden Einzelnen von ihnen eine innere Befreiungsthat, wenn er sich von diesen Dingen losmachte. Solche Befreiungsthat mag Manchem recht sauer geworden sein, wenn er sich auf einmal gewohnter Halt- und Stützpunkte entledigen und aus dem treuen Schüler ein selbstständig empfindender und schaffender Künstler werden sollte. Und es mögen vielleicht Jene nicht ganz Unrecht

Alexander v. Wagner. Csikós.

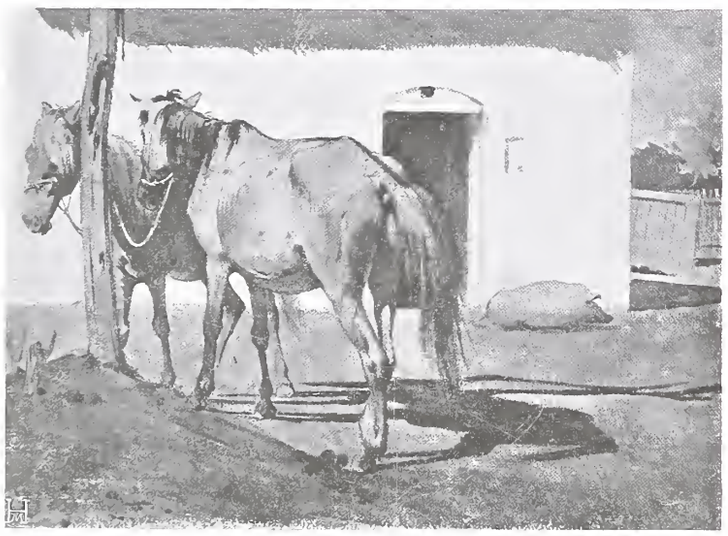
Alexander v. Wagner. Markt in Budapest.

Alexander v. Wagner. Mühle in Czegléd.

haben, die da behaupten: je besser die Schule gewesen ist, um so schwerer ist es, von ihren Traditionen jemals völlig loszukommen.

Was Alexander Wagner zuerst malte, stand durchwegs unter dem Banne der Piloty-Schule. So Isabella Zápolya's Abschied von Siebenbürgen, Gustav Adolf's Einzug in Aschaffenburg, Herzog Otto's von Bayern Vermählung, der Tod des Titus Dugowich, Mathias Corvinus auf der Jagd und andere grosse Geschichtsbilder.

Alexander v. Wagner. Czikós auf der „Hortobágyer puszta".



Alexander v. Wagner. Zwei Füllen.

Es war ja nur zu begreiflich, dass der junge ungarische Maler unter dem Eindruck der Piloty-Schule den Vorsatz fasste, grosse Erscheinungen aus der Geschichte seines Vaterlandes künstlerisch zu verherrlichen. Dieses Ziel musste um so lockender erscheinen, als damals überhaupt noch kaum von einer ungarischen Geschichtsmalerei die Rede sein konnte, und derjenige, der die Aufgabe zuerst auf sich nahm, den Lorbeer des Bahnbrechers beanspruchen durfte. Daneben ist auch die ungarische Geschichte mit ihren Türkenkämpfen reich an ritterlichen Thaten und bewegten Motiven. Ein derartiges Motiv griff Wagner heraus, da er als Erstlingsbild den Heldentod des Titus Dugowich bei der Belagerung von Belgrad malte, und, fast gleichzeitig, die mehr

Alexander v. Wagner. Vor der Csárda.

A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Antikes Stiergefecht in der Arena

A. v. Wagner pinx.

Phot. Fr. Hanfstaengl

Csikós-Rennen in Debreczin

Alexander v. Wagner. Heimkehr vom Markte.

lyrische Erscheinung der Isabella Zápolya. Auch die „Taufe des hl. Stephan“ gehört in diese Reihe, ein Bild, das Wagner im Auftrage der Frau v. Bezerédy für die Kirche zu Hidja schuf. Das bedeutendste unter diesen ungarischen Geschichtsbildern war die figurenreiche, in Budapest befindliche Darstellung jenes berühmten Turniers, das Mathias Corvinus bei Gelegenheit seiner Vermählung gab, wobei er mit eigner Faust einen böhmischen Ritter in den Sand streckte. Andre der genannten Geschichtsbilder wurden al fresco für das bayerische Nationalmuseum gemalt.

So gross und patriotisch diese Aufgaben auch waren: früh genug wandte sich Wagner's künstlerische Einsicht von ihnen ab. Er erkannte, dass die Geschichtsmalerei keinen festen Untergrund hatte, wenn sie aus dem Dämmer der Jahrhunderte bloss hie und da einen rostigen Harnisch, ein zerschartetes Schwert, ein verschlissenes Messgewand oder einen vergoldeten Bischofstab als Wirklichkeit der Erscheinung zu Anhaltspunkten nehmen konnte, und in allem Übrigen, in

Alexander v. Wagner. Wasserfuhrwerk.

Bezug auf die zahllosen Einzelnheiten der Vorgänge, auf die Architektur und die Menschen bloss an die eigene Erfindung gewiesen war. Mochte die letztere noch so lebendig sein: sie war eben doch bloss Erfindung. Und sie war nicht im Stande, die Lücken des geschichtlichen Bildes mit jener Treue und Unmittelbarkeit auszufüllen, die der Künstler von ihr verlangte, sobald er einmal sein Auge an die Natur gewöhnt hatte. Wirklichkeit und Erfindung zu mengen

Alexander v. Wagner. Bei Szolnok.

Alexander v. Wagner. Taligás (Kärrner).

geht an, wenn sie wirklich künstlerisch verschmolzen werden können, so dass sie sich völlig durchdringen, dass die Wirklichkeit von der Erfindung beseelt und diese von jener greifbar und körperlich gemacht wird. Wo aber die Wirklichkeit nur als zufällig aufgefundenes Stückwerk benützt wird, um der Erfindung den Schein der Wahrheit zu leihen: da verspürt nicht bloss derjenige, auf den das Kunstwerk wirken soll, sondern in noch viel höherem Grade der Künstler selber das Unzulängliche dieses Verfahrens, den Mangel an organischer Zusammengehörigkeit von Wirklichkeit und Erfindung.

Zu dieser Ueberzeugung kam Alexander Wagner schon bald, nachdem er die Piloty-Schule verlassen hatte. Es mag ihm nicht leicht geworden sein, auf die grosse Geschichtsmalerei zu verzichten. Aber er that es mit Überzeugung, aus künstlerischem Bewusstsein heraus.

Dasjenige Gebiet, auf welchem Wagner nach diesem den Ersatz für die Stützen und Haltpunkte des Meister-Ateliers fand, waren die Landschaft und das Volk seiner ungarischen

Alexander v. Wagner. Ein Kind.

Heimat. Die Puszta mit ihrem weiten Horizont, mit dem über ihr hangenden heissen Sommerhimmel, mit den breiten ausgefahrenen Wagengeleisen, mit den langstieligen gleich Heuschreckenbeinen aufragenden Brunnenstangen, mit den kalkweissen einstöckigen Gehöften: sie ist eine Welt von einfachen Linien, aber heissen und entschiedenen Farben. Ohne Pferd aber ist die Puszta nicht zu denken und zu malen. Wer in der ungarischen Tiefebene malen will, muss vor Allem das ungarische Pferd kennen und malen, mit und ohne Reiter, im Dreigespann schäumend und in wilder Herde über die Ebene hinjagend.

So setzte sich Wagner denn in die ungarischen Dörfer und rastete nicht, bis er das belebende thierische Element der Puszta vollständig bewältigt hatte: diese Pferde, die fast immer etwas

Alexander v. Wagner. Schmiede in Füssen.

struppig aussehen, aber feurige Augen und höchst temperamentvolle Beine haben und in der innigsten Weise mit ihren Reitern und Fuhrwerken zusammenwachsen. Träg und verschlafen sehen wir sie vor der blendenden weissgetünchten Mauer eines Gehöftes harren, eben so träge wie das dunkle mächtige Schwein, das auch mit zu den charakteristischen Inventarstücken des ungarischen Dorfes gehört. Aber dieser verschlafene Zug verschwindet rasch, wenn die eisensehnigen Thiere die Peitsche des Kutschers hinter sich oder die Schenkel des Reiters an ihren Flanken spüren. Mit gleicher Liebe hat Wagner den Typus des ungarischen Reiters, den Pferdehirten behandelt. Diese dunkelhäutigen und dunkeläugigen Menschen in ihren weissen Wollmänteln und groben Stiefeln sind es ja, die in die ödesten Theile der Steppenlandschaft die menschliche Herrschaft hineintragen. Unbändige Rosse einzufangen, sie zum erstenmale zu zäumen und ihnen

den Sattel anzulegen und sie unter den menschlichen Willen zu zwingen, ist ein wildes Stück Arbeit, das kühne und schnelle Menschen verlangt. Prächtig malt uns Wagner diese Menschen hin, deren höchster Ehrgeiz es ist, das rascheste Ross zu reiten. Aber nicht das ethnographische, sondern das künstlerische Interesse ist es, das er in erster Linie wecken will. Und das gelingt ihm auch in besonders hohem Grade bei dem grossen Bilde, das die aus der Tränke kommende Rossherde zeigt. Ein kleiner Puszta-Weiher, von dem eben, von ihren berittenen Hirten bewacht und geleitet, eine unabsehbare Herde springender und jagender Pferde nach dem Hintergrunde der Landschaft stürmt. Während die letzten Thiere der Herde noch triefend aus der seichten Pfütze steigen, verschwinden die vordersten schon in den Staubwolken, die am geradlinigen Horizont unter den tausend Hufen aufwirbeln. In reizvollen Gruppen traben und galoppieren sie dahin, farbig und ungestüm; aber ihren vernunftlosen Herdentrieb meistern doch ein paar einfache kühne Menschen, die so fest in ihren Sätteln sitzen, dass sie mit ihren Thieren zusammen gewachsen scheinen.

Alexander v. Wagner. Cypressen der Villa d'Este.

Noch auf einem zweiten grossen Bilde, dem Wettrennen der Csikós, hat Wagner einen ähnlichen Gegenstand behandelt, mit dem gleichen malerischen Geschick. Hier stürmen die Pferde noch rasender daher, weil nicht bloss ihr Naturtrieb, sondern auch menschlicher Ehrgeiz sie antreibt. In prächtigem Gegensatz zu den toll dahersprengenden Pferden der Reiter steht die idyllische und doch in ihrer Einfachheit grosse Landschaft, ein Stückchen Garten mit schlanken Pappeln, das die flache Steppe reizvoll

A. v. Wagner pinx.

Phot. Fr. Hanfstaengl.

Pferdetrieb auf der Hartobàgyer Puszta

A. v. Wagner pinx.

Copyright 1898 by Fr. Hanfstaengl.

Heimkehr

unterbricht. Dass Wagner das schönste Pferd und den hübschesten Reiter so mühelos siegen lässt, wie es auf dem Bilde den Anschein hat, verzeiht man ihm gerne, wenn es auch in der Wirklichkeit nicht immer so zutreffen mag. Ist auch dieses Bild bewegter als das vorgenannte, schon

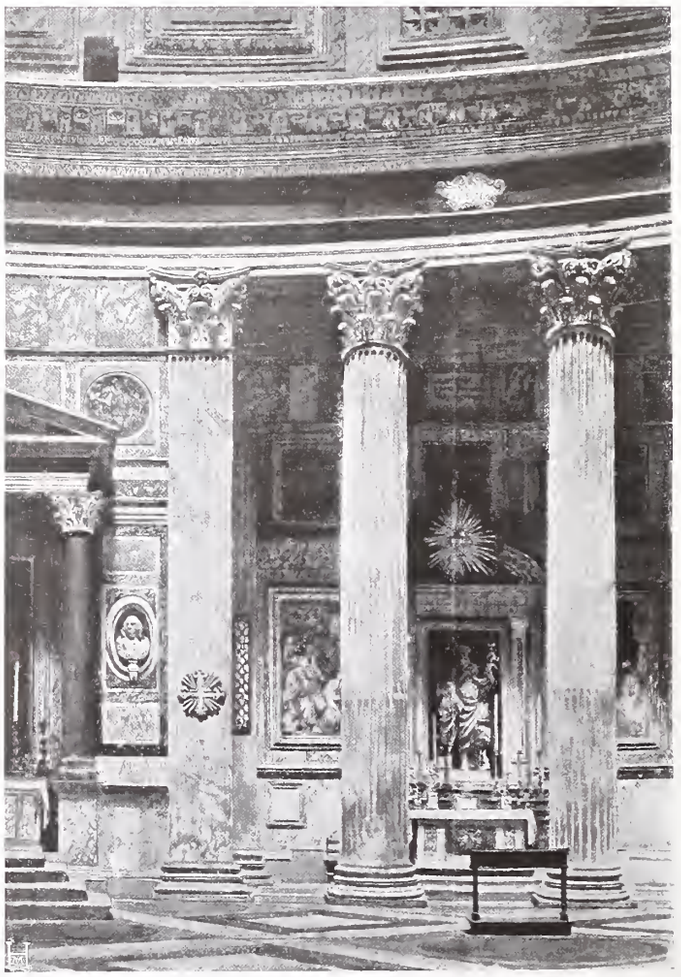
Alexander v. Wagner. Skizze nach Tripolo im Palazzo Lubia in Venedig.

wegen der leidenschaftlichen Erregung in den Figuren und Köpfen der Reiter, so erzeugt doch das erstere eine grössere malerische Wirkung. Die reiterlosen Pferdemassen desselben sind so wunderbar mit der grossen einfachen Steppenlandschaft verwachsen, dass auch derjenige Beschauer, der nie

Alexander v. Wagner. Aus dem Dogenpalaste in Venedig.

intimer sind Thierleben und Menschenleben auf einander angewiesen. Bilden doch die Thiere den nothwendigen Übergang, die Vermittlung zwischen Landschaft und menschlichem Dasein. In einer Landschaft mit so ausgedehnten menschenleeren Strecken, wie es die Puszta ist, bleibt sein Reitthier oder sein Gespann für den Menschen Hauptbedingung des Daseins. Das fühlt man deutlich aus einem andren Bilde Wagner's heraus, das uns einen Wagen mit einem Dreigespann zeigt, den ein junger Bursche durch die Steppe fährt. Der Sturm fegt hinter ihm drein und ein Blitzstrahl seinen Fuss in diese Landschaft gesetzt hat, ihren Eindruck voll und ganz empfindet: den Eindruck eines grenzenlosen Tummelplatzes für ein halbgebändigtes Thierleben. Und die hunderte von Pferdeleibern, die da in allen Gangarten sich bewegen und von denen jeder doch ein Selbständiges ist, wirken bei aller Verschiedenheit der Entfernung, der Farbe und Haltung so durchaus einheitlich, dass der Gedanke an die zwingende Naturmacht des Herdentriebs, die diese hundertköpfige Erscheinung zusammenhält und sie als Einheit in das Gesichtsfeld bannt, nicht einen Augenblick verschwindet.

Je weniger die Natur eines Landes durch Kulturbestrebungen verkünstelt ist, um so



Alexander v. Wagner. Aus dem Pantheon in Rom.

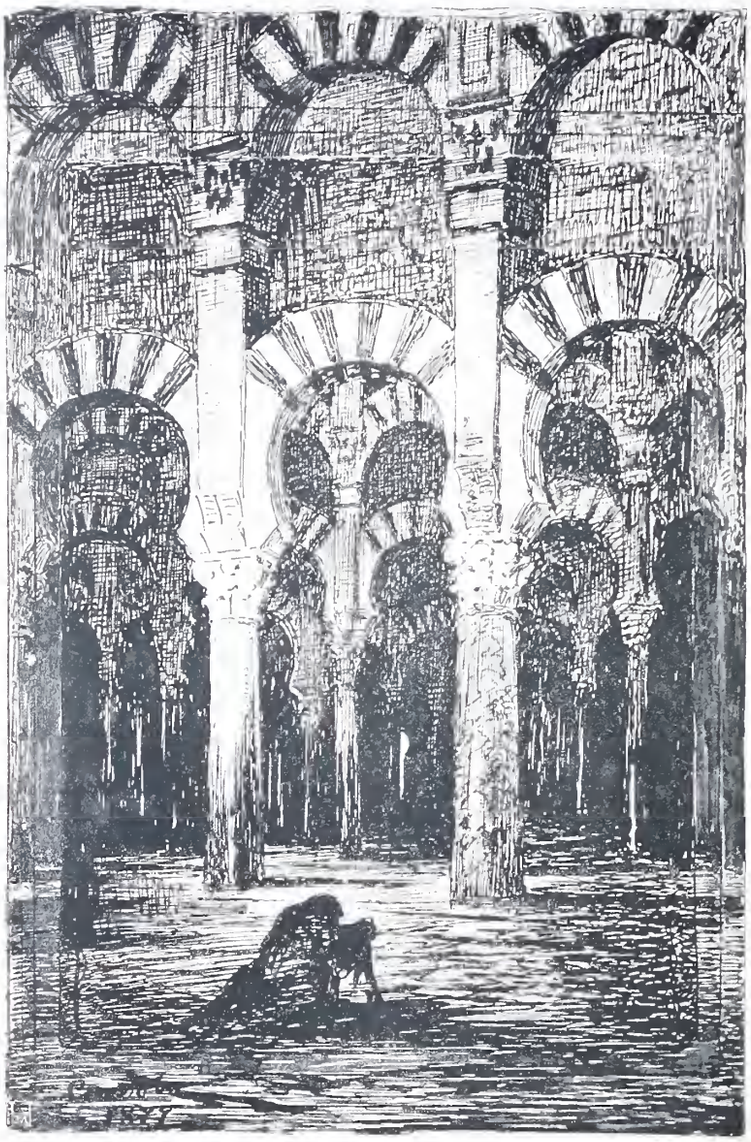
zuckt durch den gewitterschwarzen Himmel, der über der menschenleeren Fläche hängt. Der Vergleich mit einem Schiff auf einsamer See, das vor dem losbrechenden Sturme noch den schützenden Hafen gewinnen will, liegt handgreiflich nahe. Seine malerische Wirkung erhält dieses Bild durch

Alexander v. Wagner. Plakat zum Panorama „Rom".

die gewitterhafte Beleuchtung, in der das Fuhrwerk und seine aus zartfarbigen Bodenfrüchten bestehende Ladung erscheint, und durch die Überzeugung, dass man es hier — bei aller liebevollen Ausführung der Details — doch mit keiner Photographiemalerei zu thun hat, sondern mit einem

Eindruck, der nur einmal [illegible] vom Auge des Malers erhascht, festgebannt und dann auf Grund sorgfältigsten Naturstudiums wiedergegeben ward. Hier riecht man keine Atelierluft und sieht kein Atelierlicht; es ist der unverfälschte Hauch der sturmgepeitschten Graswüste, den man verspürt.

Nicht bloss das ungarische Pferd ist ein malerisches Wesen; auch der ungarische Ochse mit seiner hellen Farbe, seinem monumentalen Körperbau und seinem mächtigen Gehörn. Wagner führt uns auf einem seiner Bilder ein Ochsengespann vor einem thurmgleich aufgebauten Heuwagen vor. Hoch droben auf der graugrünen Gräsermasse sitzen der Ochsenknecht und ein paar Bauerndirnen mit Kopftüchern und weissen Hemdärmeln; Erntestimmung liegt sonnig



Alexander v. Wagner. Moschee in Cordova. (Federzeichnung).

über dem Ganzen. Alles: Wagen, Thiere und Menschen und die vorn am Heubaum hangenden Geräthe, ist mit feinstem malerischen Gefühl zusammengestimmt in dem früchteschweren Sonnenschein der Erntezeit.

Und malerisch wie die Thiere des Steppenlandes ist auch alles Geräth, mit dem dort Menschen und Thiere zu schaffen haben; das Zaumzeug des Pferdes und das Joch des Ochsengespanns, wie auch diese Wagen, die es aushalten müssen, über die unwegsamen Grasbuckel der Puszta oder in den tief ausgefahrenen Furchen schlechter Landstrassen hingerissen zu werden, nicht in dem bedächtigen Tempo, mit welchem sich der deutsche Bauernwagen auf eben so schlechten Strassen wackelnd

Alexander v. Wagner. Stierkämpfer in Madrid.

Phot. Fr. Hanfstaengl.

A. v. Wagner pinx.

Spanische Post bei Toledo

A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Villa D'Este in Tivoli

fortbewegt, sondern in jener Flucht, wie sie eben nur ein Reitervolk kennt. Das spannt immer um einen Gaul mehr vor den Wagen, als eigentlich nöthig wäre; aber die Kraft dieses Überzähligen wird in Schnelligkeit umgesetzt, und dieser Luxus, den man sich mit den Vierfüsslern erlauben darf, bildet eines der charakteristischen Merkmale des ungarischen Volkslebens. Das gehört aber in die Landschaft hinein, um sie zu beleben. Man muss auf der weiten Steppe schnellfüssige Thiere sehen, weil sonst ihr Eindruck zu leicht ein einförmiger würde. Und das Donautiefland ist und bleibt der eigentliche Herd des ungarischen Lebens, obschon Ungarn auch seine Waldhügel und Berglandschaften hat.

Alexander v. Wagner. Picadores vor dem Kampf.

Malerisch sind aber auch die Bodenfrüchte, die dieses Land hervorbringt und sein Volk ernähren: diese grossen goldgelben Maiskolben, diese riesigen zartgrünen Melonen mit ihrem Netz von Ornamenten; dieses farbige Gewimmel von Zwiebeln und Schoten, das aus den Körben eines ungarischen Fruchtmarktes so einladend hervorquillt. Höchst anmuthig für den Künstlerblick, nicht bloss wegen seiner Farbenpracht, sondern auch wegen des Behagens, das die Erscheinung des Überflusses immer erweckt. Ist doch Ungarn eines jener beneidenswerthen Länder, die von ihrem Überfluss an Nahrungsmitteln anderen Völkern immer mittheilen können. — Als herrschende künstlerische Motive in Wagner's Werken erscheinen: Massen von Licht, die auf Massen von farbenreichen Menschen herabfluthen; und diese Menschenmassen in temperamentvoller Bewegung. Die Ruhe der Dinge sagt dem Künstler nicht zu; er will von seinem Bilde Aktion. Er will, dass die gehäuften Licht- und Farbenmengen, die er vor das Auge des geniessenden Beschauers zaubert, in demselben zugleich ein Rückwärtsschauen und ein Vorwärtsschauen veranlassen; ein Rückwärtsschauen in das Bild, wie es sich einige Sekunden vorher und ein Vorwärtsschauen in dasjenige, wie es sich gleich nachher gestalten müsste. Um dieses Ziel zu erreichen, muss nicht bloss die Bewegung der Objekte eine möglichst naturgemässe sein, sondern auch die Lichter und die Farben müssen auf das Auge den Eindruck der Ruhelosigkeit hervorbringen.

… das thun, und wie sie es thun, liegt darin begründet, dass der Künstler selber mit seinem Auge beim Erfassen der lebendigen Vorgänge nicht bloss den Moment, sondern die Entwickelung desselben, sein Vor und Nach, im Fluge fasst. Er muss nicht photographisch, sondern kinematographisch sehen.

Dieses Schauen der Bewegung in den Vorgängen hängt aber auch mit den Massenobjekten zusammen. Die Masse ist immer, was man auch über das sie beherrschende Gesetz der Trägheit sagen mag, ruheloser, als das Individuum. Und auch der Eindruck, den jede Masse von Menschen oder Thieren, von eilenden Wolken oder Wellen macht, wird um so mehr ein bewegter, je mehr die Massen

Alexander v. Wagner. Wasser-Träger in Ciudad Real.

Alexander v. Wagner. Ochsenfuhrwerk in Toledo.

sich häufen. Das kommt daher, dass jeder Beschauer einer Masse aus Instinkt und Erfahrung die mannigfachen Impulse kennt, denen die Masse folgt. Der Künstler aber, der Massen darzustellen liebt, weiss, dass die einzelnen Glieder der Masse Gleichartiges und Verschiedenes zugleich sind. Er weiss auch, dass er aus der Masse jene Individuen herausheben darf, welche die Züge ihrer Zugehörigkeit zur Masse an sich tragen und dabei doch ein besonderes Interesse bieten.

Dass Alexander Wagner für die künstlerische Natur der Massenerscheinung ein bevorzugtes Gefühl besitzt, hat er zu wiederholten Malen bewiesen; am glänzendsten aber in seinem Kolossal-Rundgemälde vom antiken Rom. Über diese merkwürdige und bedeutende Leistung müssen wir uns das Nähere bis zum Schlusse dieser

Alexander v. Wagner. Stambul von der Galata-Brücke aus, „Konstantinopel".

Blätter vorbehalten. — Eine zweite Reihe künstlerischer Motive neben denen der ungarischen Tiefebene erhielt Wagner gelegentlich einer malerischen Reise durch Spanien. Die Frucht dieser Reise war einerseits das künstlerische Prachtwerk „Spanien", das, mit vorzüglichen Holzschnitten von Theod. Knesing und einem Texte von Th. Simons, bei Gebr. Paetel in Berlin erschien; anderseits eine Reihe von grösseren und kleineren Staffeleibildern nach spanischen Motiven.

So gross auch die geographische Entfernung zwischen den Karpathen und dem Lande jenseits der Pyrenäen ist, mussten den Künstler doch gewisse ähnliche Züge von Landschaft und Volksthum anregen: die heissen, leidenschaftlichen Farben der Landschaft, die dunklen, temperamentvollen Gesichter der Menschen und das eigenartige Zusammenleben von Menschen und Thieren. Aber eben so deutlich mussten auch die Gegensätze beider Länder dem Künstler in die Augen springen: die vielfach noch zu Tage tretenden unentwickelten Kulturbilder an der unteren Donau und die Zeugen des Verfalls auf der pyrenäischen Halbinsel. In Ungarn die Landschaft auf weite Strecken hin im jungfräulichen Steppenzustande; in Spanien überall abgenutztes weitläufiges Bauwerk aus früheren Jahrhunderten.

In den Zeichnungen, etwa 250 an Zahl, die Wagner für das spanische Prachtwerk geliefert hat, spiegelt sich auf's Treueste Land und Volk von Spanien, aber auch Wagner's künstlerischer Blick und seine Fähigkeit, im Zeitraum von Minuten das Wesentliche festzuhalten und zu gestalten. Es sind flüchtige Augenblicksbilder, wie sie der Reisende sieht, aber farbig und lebensvoll der Erinnerung sich einprägen und aus dieser Erinnerung wieder auferstehen, wenn ein künstlerisch so geschulter Stift, wie derjenige Wagner's, sie festgebannt hat. Der zeigt uns das bunte Leben der Hafendämme; finster und gross dräut uns die Kathedrale von Barcelona entgegen; wir meinen die fremdartigen Laute des malerischen Gesindels in den Strassen der spanischen Städte zu hören, und uns brennt die Sonnengluth an den Felswänden des Klosters Montferrat. Wir spüren den Hauch des Verfalls, der um diese Marmorbrunnen, um diese üppigen Palastportale, durch diese dämmerstillen Säulenhöfe weht.

Für einen Künstler wie Wagner mussten die spanischen Stiergefechte, so hässlich auch dieser grausame Sport, der das Genussleben des heutigen Spaniens wie nichts andres beherrscht, uns erscheint, ein hohes Interesse bieten, sobald er sich überwand, nicht bloss mit dem Auge des feinfühlenden gesitteten Menschen, sondern allein mit dem des Malers zu sehen. Fand er hier doch die leuchtendsten Farben, eine tausendköpfige, leidenschaftlich erregte, wildwogende Volksmasse, ein in rasendem Grimm aufeinanderprallendes Thier- und Menschenleben, das vor dem Hintergrunde der vielfarbigen Zuschauermenge seine Kämpfe ausfocht. Und über der von Blut und Edelsteinen und glühenden Menschenaugen funkelnden Arena der tiefblaue Himmel von Castilien ausgespannt; und all' die Pracht und das Temperament mit seinen tiefblauen Schatten zwischen den blendenden Strassenfronten! Man begreift, dass der Farbenzauber dieser Erscheinungen den Maler befeuern musste, so sehr auch das grausame Schauspiel den Menschen empörte. Und

Alexander v. Wagner. Odaliske.

so hat Wagner den Madrider Stierkämpfen nicht bloss in dem spanischen Prachtwerke eine Reihe von Blättern gewidmet; auch in einigen seiner grössten und bekanntesten Ölbilder sind es die Erscheinungen der Arena, die er uns mit ihrer blutigen Pracht vor Augen führt. Bald die, am Eingang der Arena auf ihren todgeweihten Rossen haltenden Picadores, hinter denen in allen möglichen Stellungen die erregte Volksmenge auf dem Mauerwerke hängt. Oder das Brustbild eines Stierkämpfers mit dem scharfgeschnittenen, hageren Gesichte, das diese Menschen haben und in das Brutalität, kaltherzige Grausamkeit, leidenschaftlicher Ehrgeiz und bigotte Unwissenheit ihre hässlichen und doch nicht uninteressanten Schriftzüge gegraben haben. Der ganze grausame Farbenzauber der Arena aber findet sich zusammengedrängt in einem Bilde, das den unmittelbaren Kampf zwischen Stier und Lanzenreiter vorführt. Mit diesem Bilde ist es dem Künstler gelungen, die Aufregung der tausendköpfigen Zuschauermenge und einen dramatischen Moment der Schlächterei mit den Farben seiner Palette in vollendete Übereinstimmung zu bringen, so dass das künstlerische

A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Picador

A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Ochsengespann

Alexander v. Wagner.
Zigeunerin in Granada.

Alexander v. Wagner.
Francisco Lopez, Picador, Madrid.

Interesse an der meisterhaften Erfassung der Erscheinung immer noch unserer Empörung über solche Grausamkeiten das Gleichgewicht hält.

Das wildbewegte Leben der Arena liess übrigens Wagner noch ein paar grössere und figurenreiche Bilder schaffen, deren Stoffe aber dem Treiben der antiken Welt entnommen sind.

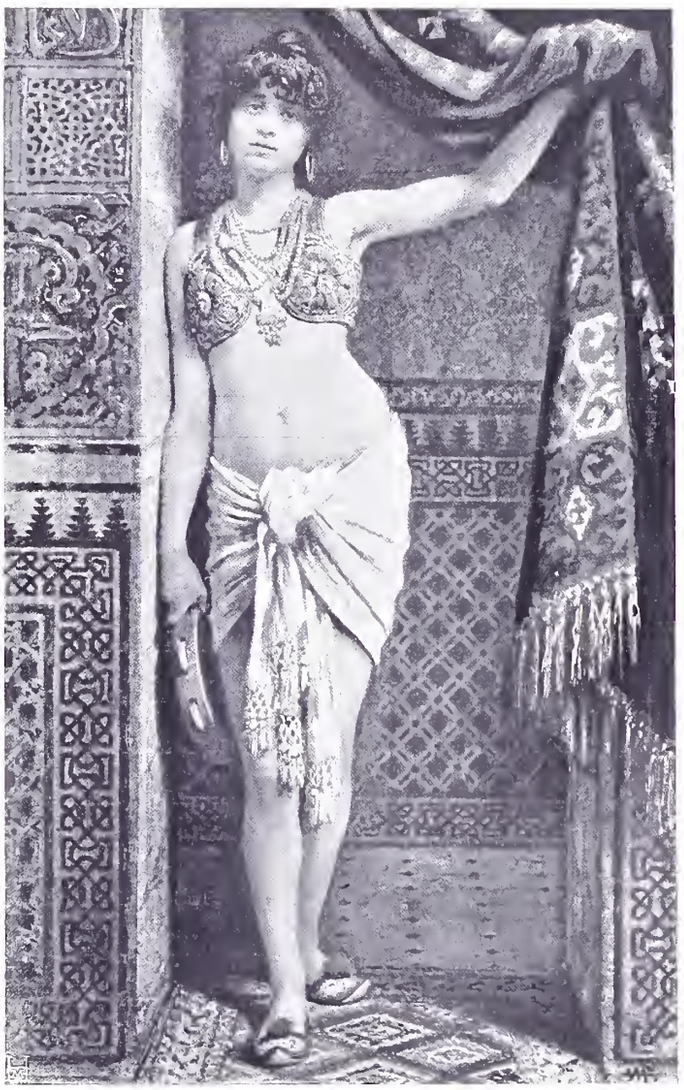
Eines derselben schildert einen Stierkampf in altrömischer Arena. Der Stier hat sein Opfer schon gefällt: den jungen blühenden Leib eines Fechters, den er eben noch völlig zu zermalmen sich anschickt, während Reiter und Fusskämpfer von allen Seiten auf das Ungethüm eindringen, um ihm den Todesstoss zu versetzen. — Für dieses Bild gab's freilich keine Natur zu belauschen; sein Gegenstand ist uns fremd, ja unserer gesitteten Empfindung geradezu feindlich und widernatürlich, wie der ganze Sittenverfall des sinkenden kaiserlichen Roms. Die Geschichtsmalerei der Piloty-Schule kommt in diesem Bilde wieder zum Durchbruch; aber auch wer im Allgemeinen mit ihr nicht einverstanden sein mag, muss doch anerkennen, dass es Wagner meisterhaft verstanden hat, die schwüle blutdürstige Atmosphäre des Circus hervorzuzaubern, jene trunkne Grausamkeit, die Menschen und Thiere ergriffen hat, jene riesenhafte Üppigkeit, die zur Befriedigung ihrer Schaulust Kämpfer aus drei Welttheilen zusammenführt, damit sie ihr Leben verhauchen zu Ehren der weissarmigen dunkeläugigen Damen, die droben vom kaiserlichen Balcon in mörderisch rasender Erregung niederschauen. Und über dem Ganzen, wie eine theils vom Sonnenglanz bestrahlte theils schattige Gewitterwolke die furchtbare unbarmherzige

Alexander v. Wagner. Banderillero.

Alexander v. Wagner. An der Barrière.

Zuschauermenge, jener tausendköpfige Pöbel des schon dem Abgrunde sich zuneigenden alten Roms!

Noch ein zweites Circusbild ist hier zu nennen: das altrömische Wagenrennen. Auch hier vollzieht sich — unter den aufgeregten Blicken einer wimmelnden Zuschauermenge — ein Kampf. Aber er ist nicht so grausam und darum anmuthiger. Die Viergespanne, die da, von kundigen Händen gelenkt, im tollsten Tempo dahereilen, rasen ja nicht in den Tod, sondern den Ehren des Siegers entgegen; die Rosse, von denen die zweirädrigen Wagen hingerissen werden, brauchen die Peitsche der Wagenlenker kaum, sondern werden vom eignen Ehrgeiz gespornt. Hier ist alles Leben, feurige Bewegung, Hoffnung und fliegende Wünsche — getragen von der Theilnahme der riesigen Menge. Und gerade das, worin der Kern des Bildes liegt, die daher stürmende Pferdeschaar, ist etwas, das der Heimath des Künstlers angehört und daher von ihm am innigsten geschaut werden konnte.



Alexander v. Wagner. Maurische Tänzerin.

Aber noch eine ganz andre Anregung, als die zu diesen Circusbildern, fand Wagner in Spanien. Vom Lärm der Thiergefechte und der volkbelebten Strassen war er in die Galerien geflüchtet und hatte da entzückt die Meisterwerke eines Murillo und Velasquez studiert, die man erst kennen lernt, wenn man spanischen Boden betritt. Und Wagner verstand, was diese Werke ihm sagten: denn er hat sich selbst als ein vorzüglicher Portraitmaler erwiesen. Den prächtigsten Beweis dafür lieferte er durch das in ganzer Figur ausgeführte Bildniss einer Dame in reichem Renaissance-Gewande (des Künstlers Gemahlin), das nicht bloss als Portrait, sondern als Darstellung eines Typus edler Frauenschönheit Bewunderung erregte. Gerade dieses Portrait ist aber noch in anderer Hinsicht charakteristisch, durch die virtuose Behandlung des stofflichen Beiwerks, dieser Sammtrobe, dieser Straussen- und Pfauenfedern, Ketten, Schnüre und Gehänge. Bis auf den danebenstehenden Polstersessel erstreckt sich diese liebevolle Durchführung, die den Bann des Piloty-Ateliers noch deutlich erkennen lässt. Man liest aber aus diesem Portrait auch die ganze Richtung jener Zeit in kunstgewerblicher

Hinsicht heraus; jene Vorliebe der Münchener Gesellschaft für die üppige und solide Pracht der Renaissance, die Jahre lang den aufstrebenden Münchener Geschmack beherrschte, um später wieder den mannigfachsten anderen Strebungen und tastenden Versuchen zu weichen.

Ein Prachtportrait in besonders reicher Gewandung war auch das der Kaiserin Elisabeth im Krönungsornat, 1867 für Budapest gemalt — eine grossartige und dankbare Aufgabe.

Bei andren Portraits hatte Wagner keine äusserliche Veranlassung, sich den Einflüssen der Schule so hinzugeben. So bei seinem Selbstportrait, wie bei dem Bildniss, das einen älteren Herrn (einen hervorragenden deutschen Verleger) darstellt. Hier, wo, wie bei weiblichen Portraits aus der Familie des Künstlers, keinerlei äusserliches Beiwerk zerstreuend wirkt, konnte sich die Meisterschaft Wagners in der Beherrschung und Wiedergabe des menschlichen Gesichtsausdruckes in vollkommenster Weise bethätigen; man wird diese Bildnisse zum Besten rechnen dürfen, das überhaupt auf dem Felde der Portraitmalerei geleistet werden kann; sie sind eben so geistig vertieft, als technisch vollkommen, und geben Zeugniss nicht von dem, was an der Piloty-Schule nebensächlich und anfechtbar, sondern von dem, was an ihr Tüchtiges und Gutes gewesen ist.

Alexander v. Wagner. Aus maurischer Zeit.

Unter den Bildern, welche den Anregungen der spanischen Reise ihre Entstehung verdanken, erscheint als das bedeutendste wohl die „Spanische Post“. Es ist ein Bild, das wir hier besonders hervorheben müssen, weil sich in ihm Wagner's künstlerische Eigenart scharf und glänzend ausspricht.

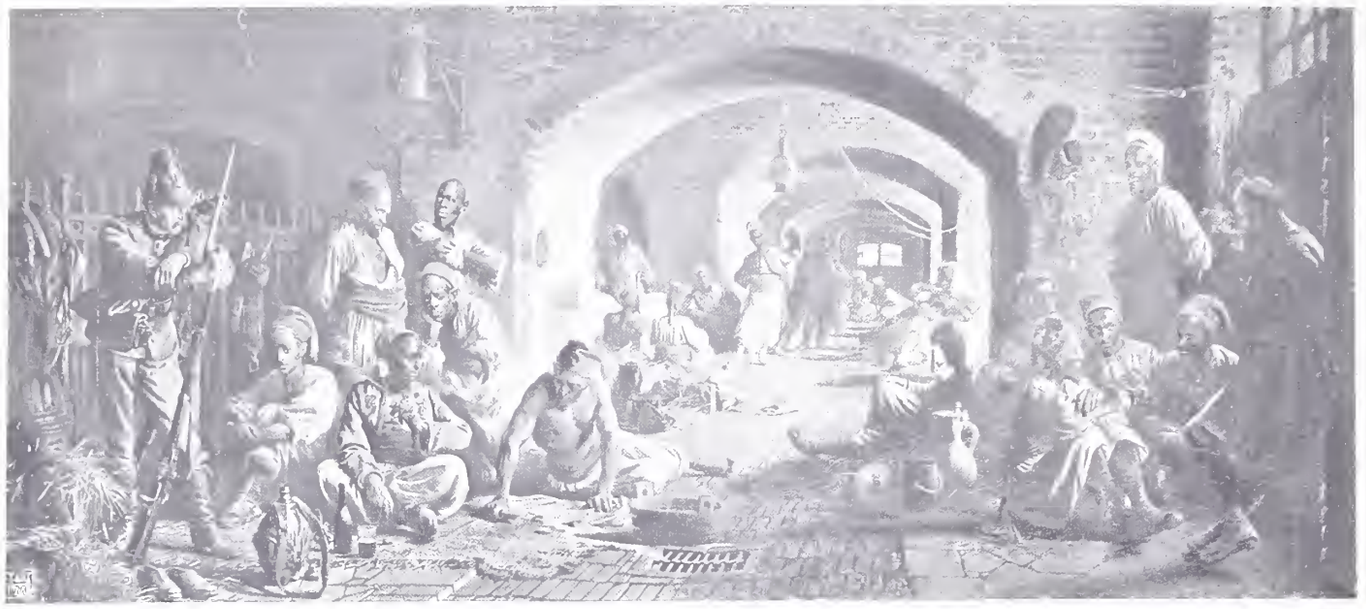
In heisser staubiger Berglandschaft biegt eine von zehn kräftigen Maulthieren in scharfem Trab gezogene Diligence, die Correa, um eine bergab führende Strassenwindung. Die Situation erlaubte dem Künstler, die erregten Thiere in mannigfachen Stellungen und verschiedener Gangart zu geben, was schon von vornherein dem Bilde reiches Leben verleiht. Hinter den Thieren

Alexander v. Wagner. Forum romanum. Vom Capitolthurm aus.

schwankt der dicht mit Menschen beladene zweistöckige Wagen, dem man es ansieht, wie er hin- und hergerüttelt wird, weil seine Räder abwechselungsweise bald in staubgefüllte Löcher der Strasse versinken, bald über Felsbarren oder Steinhaufen weggerissen werden. Gleichmüthig lenkt der entweder schlafende oder fluchende Oberkutscher, der Mayoral, von hohem Bock aus die beiden Stangenmaulthiere. Aber nur diese; die vorderen Gespanne haben andre Bedienung. Auf dem vordersten Sattelgaule sitzt ein Postillon, der dem ganzen Zuge die Richtung giebt; neben diesem reitet auf reichgeschmücktem Thiere der „Delantero", einer jener Menschen, die sechsunddreissig Stunden hintereinander im Sattel sitzen können und ununterbrochen mit ihrer Peitsche, mit Schreien und Fluchen die zehn Thiere bearbeiten. Neben diesen aber läuft noch der „Zagal", ein halbwüchsiger Bursche, der mit einem Stecken, sowie mit aufgehobenen Strassensteinen das Temperament der Gespanne befeuert. Den Reisenden, die theils in das heisse Interior (den Mittelraum) eingepfercht sind, theils im Coupé oder auf der rückwärtigen „Rotonda", oder aber hoch droben auf dem „Imperial" ihre Plätze gefunden haben, sieht man's an, wie sie unaufhörlich von dem Gedanken bewegt werden, ob wohl die Correa ihr Ziel erreichen oder irgendwo an einer Felsecke, Steinmauer oder in einem Abgrunde zerschellen wird. Und um dies ächte Bild spanischen Strassenlebens zu vervollständigen, liess der Künstler noch ein Bettlerpaar halbnackt und zerlumpt an der Strasse lungern. Im nächsten Augenblick wird es von einer Staubwolke überschüttet sein; vielleicht dass

Alexander v. Wagner. Studie.

Alexander v. Wagner. Casa del Carbon, Sevilla.



Alexander v. Wagner. Gefangene Turcos in den Kasematten von Ingolstadt. 1870.

auch eine oder die andere Kupfermünze aus dem Wagen fliegt, die dann von diesen erbarmungswürdigen Halbmenschen ausgegraben werden kann. Und auf dem Ganzen liegt die glühende Sonne von Castilien, und ein graubrauner Dunst brütet am Himmel, über der felsigen Thalwand der Ferne. Landschaft, Thiere und Menschen sind prächtig zusammengestimmt; das ganze Bild funkelt und sprüht von Temperament, als Kulturschilderung wie als Kunstwerk gleich interessant.

Alexander v. Wagner.
Aus den Illustrationen zu Götz von Berlichingen.

Dieselbe brütende Sonne Spaniens liegt auch über einem andren Bilde ausgegossen, das einen, vor einem maurischen Thorbogen haltenden Karrenführer zeigt. Grelle schattenlose Mittagsschwüle weht uns heiss aus diesen Dingen entgegen; stumpf scheint unter ihr der Karrenführer und seine beiden Ochsen geworden zu sein. Und der zweirädrige, mit einem seltsamen Flechtwerk von Stangen und Matten hoch aufgethürmte Karren sieht aus, als wollte er nächstens in dieser Sonnenglut entweder völlig zusammenschrumpfen oder zu einem Haufen verkohlten Stangenwerkes werden, aus dem einzelne Flämmchen aufzucken und eine schwere schwelende Rauchwolke durch den maurischen Bogen qualmt.

Grelles Licht, blendendweisses Mauerwerk, scharfe dunkle Schatten, bunte Menschenmassen, südliche Glut und der schwere Athem einer Riesen-

Alexander v. Wagner.
Illustration zu Götz
v. Berlichingen.

Alexander v. Wagner.
Aus den Illustrationen zu Götz
v. Berlichingen.

stadt: das waren die Eindrücke, die der Künstler auf einer späteren Studienreise nach Konstantinopel empfing. Ein grösseres Bild, das eine Brücke in Konstantinopel darstellt, giebt alle diese Eindrücke wieder: die hochragenden Paläste, die Moscheen und Minarets im Hintergrunde; die träge auf den Wassern des Bosporus liegenden Schiffe; das alte Mauerwerk der Brücke und die internationalen Passanten auf ihr mit ihren sonnverbrannten Gesichtern und ihren bunten Gewändern.

Hier ist keinerlei Ereigniss; nur das Alltagsleben der ungeheuren Stadt, der Natur abgelauscht und mit vollendeter Meisterschaft wiedergegeben. Einer von jenen Milliarden heisser Athemzüge der belebten Menschenmasse, die sich immer wiederholen, manchmal zu keuchendem Kampf gesteigert und dann wieder scheinbar erlöschend, aber jeden Morgen von neuem beginnend und jede Nacht wieder entschlummernd.

Ist's auch nur eine Hand voll Personen, die auf diesem Bild erscheint, so fühlt man doch: es sind die Typen von Hunderttausenden, die vor ihnen den gleichen Weg gegangen sind und nach ihnen ihn gehen werden. Es ist eine Sekunde, aus Millionen gleicher Sekunden herausgegriffen

Alexander v. Wagner. Römische Toilette.

Alexander v. Wagner.
Costumestudie.

Alexander v. Wagner.
Portrait: Prof. Alexander von Liezen-Mayer.

und mit künstlerischem Griffe festgenagelt. — Zwischen die spanische und die türkische Reise Wagner's fällt eine Fahrt nach Rom, die der Künstler unternahm, um die nöthigen Studien für ein Kolossal-Rundgemälde*) zu machen, welches das alte Rom der Imperatorenzeit in seiner ganzen Riesenpracht zur Darstellung brachte. Wie immer man diese Rundgemälde vom rein künstlerischen Standpunkte aus beurtheilen mag: Alexander Wagners kaiserliches Rom gehört zu den grossartigsten Leistungen auf diesem Gebiete.

Professor Bühlmann von der technischen Hochschule München lieferte die wissenschaftlich-architektonischen Grundlagen zur Reconstruction der Strassen und Bauten des Bildes; Wagner belebte sodann diese Grundlagen zum farbenreichen Riesengemälde und bevölkerte dasselbe mit den Tausenden von Kriegern eines altrömischen Triumphzuges und einer schaulustigen Volksmenge.

Durch die langen stolzen Strassenzeilen, in die der Beschauer des Bildes aus halber Vogelperspective schaut, liess der Künstler den Erzschritt der gepanzerten Legionen im Gleichmass schallen; auf den Tempeltreppen liess er die ganze Pracht des kaiserlichen Hofes, der Senatoren, der kaiserlichen Beamten mit ihrem tausendköpfigen Schwarm von Leibwächtern und Sklaven erscheinen. Und von allen Treppen und Giebeln, von allen Zinnen und Dächern jauchzt das römische Volk dem Triumphator zu. Über dem Ganzen liegt gross und prachtvoll der Glanz einer Sonne, die kaum genug Strahlen hat, um die Majestät der Weltherrschaft in ihrer tausendfältigen Erscheinung zu überleuchten. Verwirrt und betäubt und dennoch mit Entzücken sucht man in diesen schimmernden Strassen und Plätzen sich zurechtzufinden, wo auf den weltberühmten Hügeln die weissen Kaiserpaläste sich emporbauen.

Und über ihre funkelnden Dächer hin schweift das Auge zu froher Rast nach den ferneren Höhenzügen, deren

Alexander v. Wagner. Costume-Portrait.

*) Ein besonderer Artikel über das Panorama Rom ist im 1. Bande dieser Zeitschrift zum Abdrucke gelangt.

Phot. Fr. Hanfstaengl

A. v. Wagner pinx.

Heimkehr vom Felde

A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Portrait

Alexander v. Wagner. Fortuna.

Alle Formen bald in sonnigem Grün, bald blauschattig den östlichen Horizont bilden. Das moderne Rom verblasst zum Gespenste, und die alte Weltbeherrscherin hat den Beschauer vollständig in ihren grossen geschichtlichen Bann genommen.

Alexander Wagner fand in dieser Aufgabe die reichsten Bedingungen zur Entfaltung gerade dessen, was seine künstlerische Eigenart bildet: die Gelegenheit zur Darstellung breiter Lichtfluten, wogender Massen, und aller Farbenpracht der Piloty-Schule, die bei kaum einem künstlerischen Ziele vollere Berechtigung fand, als hier, wo kein individuelles psychisches Leben durch die brillante Wiedergabe des Sächlichen in den Hintergrund gedrückt werden konnte. Und jeder Beschauer des Rundgemäldes muss zugeben, dass die antiquarische wie die malerische Seite des Problems vollständig geglückt ist: die Anordnung der Bauwerke, wie das überreiche Volksleben in den Strassen mit seiner tausendgliedrigen Bewegung; diese Überschau über die Menschenwogen, die im Vordergrunde mit lebensgrossen Gestalten auf uns eindringen, während sie in der Ferne wie Ameisengewimmel entlegene Strassenfronten beleben; diese anmuthige Vertheilung von Licht- und Schattenfeldern, diese wirkungsvollen Gegensätze finstrer Steinmassen und traumhafter Fernblicke.

Alexander v. Wagner. Studie.

Wagner hat die Zeit seines römischen Aufenthaltes mit der gleichen Begeisterung verwerthet, wie die spanische Wanderfahrt.

Auch das moderne Rom blieb seinem Künstlerblicke nicht fremd, wie die Skizzen zu dem Rundgemälde zeigen, und wie jener poetische Garten der Villa d'Este in Tivoli mit seinen Cypressen beweist, der ihm zu einem schönen Landschaftsbilde Anregung gab.

Dasselbe war nur ein neuer Beweis für die Vielseitigkeit des Künstlers, dem einheimische und fremde Natur eben so vertraut geworden ist, wie der Ausdruck des Menschenantlitzes; eben so vertraut, wie die üppige Pracht der nackten Orientalin, wie die vom Zauber vergangner

Jahrhunderte umsponnenen Mauern der Alhambra und des Colosseums und die harmlosen Züge heimischer Thierwelt.

Wagner ist keine revolutionäre Künstlernatur.

Das, was ihm an künstlerischen Anschauungen und Zielen in Jugendjahren einst Piloty's Meisterschule mitgab, hat er nicht abgestreift, sondern das Beste davon mit treuer Pietät in sich bewahrt, aber mit neuer Nahrung versehen und in den Lichtschein der Gegenwart weitergeführt.

Alexander v. Wagner. Portraitstudie.

Ab und zu mögen ihn ja wohl noch Reminiscenzen aus der Zeit der Meisterschule verlockt haben. So etwa in dem Bilde „Aus maurischer Zeit", das uns in einen der Höfe der Alhambra führt zwischen maurische Krieger und maurisches Gesindel. Aber hier ist es kein historischer Moment mehr, den er geben wollte; es ward bloss die Wirklichkeit, wie er sie geschaut hatte, zurückgerückt in ein vergangnes Jahrhundert — eine Vision, die wohl jeden sinnigen Menschen anweht, wenn er jene wunderbaren Hallen durchwandert. Von jener jugendlichen Elastizität aber, die den Künstler kennzeichnete, als er noch Karl Piloty's Meisterlehren lauschte, ist ihm bis heute nichts verloren gegangen. Sein Temperament ist sich gleich geblieben, nur sein Wollen geklärt und sein Können gereift.

* *
*

Es scheint, dass in der Geschichte der bildenden Künste Zeiten, in welchen sich das künstlerische Leben in einer oder der anderen Schule konzentrirt, abwechseln müssen mit solchen Zeiten, in welchen die einzelnen grösseren Talente mehr kometengleich ihre besonderen Wege wandeln, und dann wiederum mit Zeiten, in denen überhaupt Neues und Grosses ganz zu schlummern scheint. Die Dauer solcher sich ablösender Epochen unterliegt keinem Gesetz, keiner Regel. Aber wir dürfen vermuthen, dass die Naturgesetze von der Erhaltung der Kraft, von der Vererbung, Anpassung und Auslese auch im künstlerischen Leben der Menschheit eine gewisse Geltung haben müssen. Nachweisbar werden diese Gesetze hier kaum jemals werden, weil wir es in der Kunst nicht mit jener tausendfältigen Masse von vergleichbaren Individuen zu thun haben wie in der Natur. Aber interessant und höchst anregend wird es stets erscheinen, zu beobachten, wie ein künstlerisches Vermögen von einem Meister auf seine Schüler übergeht, in ihnen sich zum Theile forterhält, zum Theile umgestaltet und verflüchtigt.

Das künstlerische Vermächtnis Piloty's hat, wie erwähnt, unter den Lebenden keinen treueren Pfleger, als Alexander v. Wagner. Alle anderen, die einst Angehörige jener Meisterschule waren, haben von dem, was sie aus ihr ererbten, mehr und mehr abgestreift. Wo aber die Grenzlinie zu ziehen ist zwischen völligem Abstreifen von Erlerntem und dessen gründlichster innerlicher Verarbeitung: das wird wohl kaum zu bestimmen sein. Das kann auch der Einzelne, der es an sich selbst erlebt hat, in späteren Jahren nicht mehr bestimmen. Der Schüler des grössten Meisters wird, wenn er nach einer Reihe von Jahren über die Unterschiede zwischen seinem Schaffen und dem seines Meisters nachdenkt, nicht mehr unterscheiden können, wie vieles von dem in ihm neu Gewordenen er neuen Anregungen zu verdanken hat, die von aussen an ihn herantraten; und wie vieles er jener Um- und Ausgestaltungsfähigkeit zuzuschreiben hat, die seine eigenste Anlage war oder auch in der Schule selber angeregt ward. Das Festhalten von Eindrücken und das Umgestalten derselben: beides sind künstlerische Fähigkeiten. Entbehrt kann keine derselben werden; wie sie sich aber kreuzen und sich ablösen, wie sie sich bald mehr am Allgemeinen, bald am Besonderen, an der Form oder an der Farbe, an der Natur oder an der menschlichen Erscheinung bethätigen: das schafft die unendliche Verschiedenheit der Künstlernaturen, von welchen jede berechtigt ist, sobald sie starkes Wollen und starkes Können vereint.

A. v. Wagner pinx. Phot. Fr. Hanfstaengl.

Plakat

der Kunsthandlung D. Heinemann

Phot. F. Hanfstaengl, München

Phil. Otto Schaefer pinx.

Bacchisches Andante

„Sonne weinest jeden Abend
Dir die schönen Augen roth
Wenn vom Meeresspiegel labend
Dich ereilt der frühe Tod“

PHILIPP OTTO SCHAEFER

VON

ALEXANDER HEILMEYER.

Ohne Anmassung und ohne Geräusch wie die Bildung eines strebenden Geistes sich still entfaltet, und wie die werdende Welt aus seinem Innern leise emporsteigt . . .“, diese Worte, die Friedrich Schlegel einer Betrachtung über Goethes Wilhelm Meister voransetzt, sind nicht weniger zutreffend für Philipp Otto Schaefers Entwickelungsgang. Eine eigene Welt entfaltet sich in seinen Bildern in klaren und deutlichen Umrissen. Raum und Form und das graziöse Spiel der Linien regen uns an und stimmen zur Betrachtung. In landschaftlichem Rahmen bewegen sich Menschen, die das Dasein geniessen und verträumen, — ideale Müssiggänger. Oft auch äussern sich bestimmte Gedanken, feingefühlte poetische Empfindungen in allegorischen Formen. Man kann dabei an Carstens' und Genellis Linienkunst denken, noch mehr aber an jenen heiteren, freien Kunstcharakter, wie ihn Raffael in den Loggien entwickelte, von denen Schaefer offenbar stark angeregt wurde. Seine Kunst steht überhaupt auf den Schultern der Tradition und zeigt in anmuthiger Verbindung individuelle Züge gepaart mit romanischen Formelementen. Es ist eine Kunst, die aus einer bestehenden Kultur emporgeblüht, reife Früchte von eigenem, feinem Geschmacke zeitigt.

Der Lebenslauf dieses Künstlers erscheint von einer besonderen Fügung geleitet, indem er in dem Hause eines deutschen Professors der Kunstgeschichte, als der Sohn Dr. Georg Schaefers, am 28. April 1868 zu Darmstadt geboren und sozusagen mitten hinein in eine Stätte künstlerischer Kultur gesetzt wurde. Diese Umgebung war bestimmend für seine ganze Entwickelung. Von früh an sehen wir den Knaben mit bildlichen Vorstellungen sich umgeben und bereits in frühem

Alter zeigt er die ersten Anfänge zu künstlerischem Gestalten. So schnitt er frei mit der Scheere aus buntem Papier allerhand verschlungenes Rankenwerk und groteske Figuren, die ihren Ursprung in der kindlichen Einbildungskraft hatten und deshalb „Phantasieen“ genannt wurden. Später brachte er es dahin, seine Phantasieen mit dem Bleistift auf dem Papier festzuhalten und soll zum grossen Ergötzen der Geschwister winzige Gestalten in mannigfaltigen, belustigenden Bethätigungen des Lebens dargestellt haben. Auch wurde damals alles, was ihm an Zeitschriften, Büchern oder Kalenderillustrationen in die Hände fiel, kopiert. Hauptsächlich waren es Holzschnitte von Ludwig Richter, die ihn fesselten.

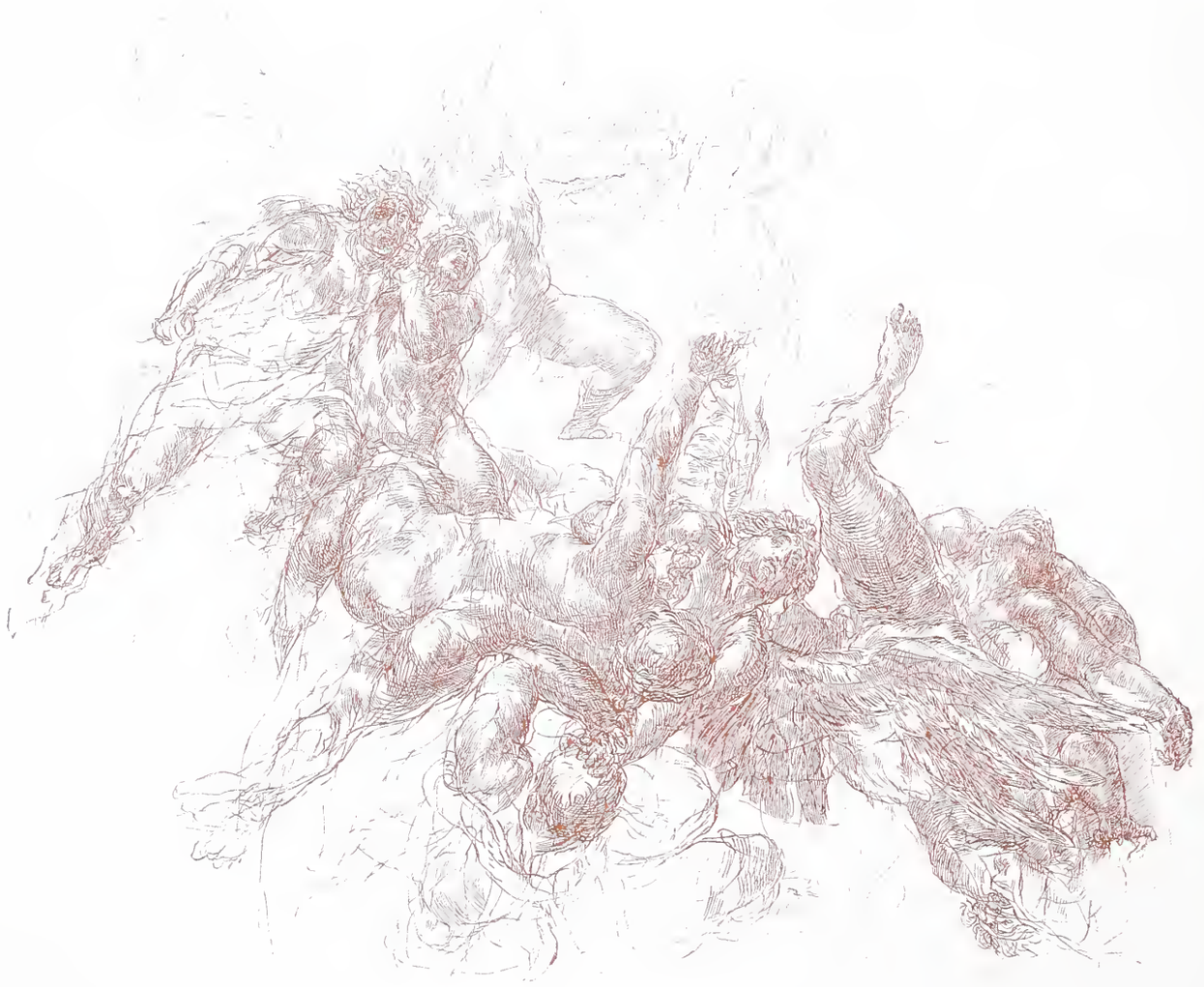
Philipp Otto Schaefer. Titanensturz.

Einstmals hatte der Achtjährige nach Josef Führich eine Zeichnung mit soviel Geschick und Trefflichkeit nachgebildet, dass er damit das Erstaunen des Vaters und einiger kunstgeübter Freunde hervorrief. Der Vater unseres Künstlers, der bisher den zeichnerischen Übungen des kleinen Philipp kein besonderes Interesse zuwandte, liess den Knaben ruhig nach seiner Art gewähren und auch nachdem seine Aufmerksamkeit für das Talent des Sohnes erregt war, soll er seinen Einfluss nie bestimmend, sondern nur in wohlthätigster Weise fördernd geäussert haben, indem er den Knaben anhielt, mit einer gewissen Beständigkeit seinen Neigungen nachzugehen.

Mit neun Jahren trat der kleine Künstler ins Gymnasium ein. Es war ein guter Schüler, der seine Freizeit neben kindlichem Spiel, bei dem er eine besondere Leidenschaft für alles Fliegende, Flatternde und Schwebende an den Tag legte, mit Zeichnen verbrachte. Wie er innerlich mit Gestalten erfüllt und mit dem Ausbauen von Bildern beschäftigt war, bezeugt eine Mittheilung ihm Nahestehender: Als er einst durch Krankheit ans Bett gefesselt war und die Mutter, Überanstrengung fürchtend, ihn bat, den Zeichenstift wegzulegen und sich Ruhe zu gönnen, antwortete er: „Ach Mama, lass mich doch aus dem Bett, meine Kompositionen lassen mir keine Ruhe!“ — Zu Weihnachten 1879 überraschte er seine Eltern mit seiner ersten grösseren Komposition, die einen Christbaum darstellte, der von Engeln geschmückt wird. Damit hatte der Elfjährige in der Darstellung von nackten kindlichen Gestalten, die in die mannigfachsten Beziehungen zum Leben und zu unserer Umgebung treten, sein eigenstes Gebiet entdeckt. Angeregt durch ein

sinniges niederrheinisches Geburtstagssprüchlein: „Ich hörte ein Glöcklein läuten“, schuf er ein reizendes Blättchen mit Kindern, die das Glöcklein läuten. Ebenso gab der Besuch des grossväterlichen Hauses mit seinen Weinbergen, Keltern und Kellern die Anregung zu einem figurenreichen Blatte, das die Thätigkeit in der Kelter eingehend schildert. Es ist ein Bild herbstlicher Freuden zum Lob des Weines, dem eigens noch in einer schön ausgeführten Tuschzeichnung — Kinder schmücken ein Weinfass — gehuldigt wird. Alles was für den jungen Künstler in seiner Umgebung Interesse hat, alles, wovon er bestimmte Eindrücke in sich aufnimmt, das gibt er seiner kindlichen Vorstellung gemäss in kindlichen Gestalten wieder. Er wandelt das Gesehene unbewusst in künstlerische Formen um und im Anfange dieser Thätigkeit hatte er als Ausdruck für alle Wesen nur eine Form, die Form kindlicher nackter Gestalten. Eine starke Anregung hiezu mag er wohl durch Bilder seiner Umgebung, wie Lucas Cranachs Madonna, von Engeln umgeben, erhalten und diese auch zu seinen ersten künstlerischen Gebilden zu Hilfe genommen haben. Wie sein aufmerksames Auge und seine lebhafte Einbildungskraft alles in der Aussenwelt Wahrgenommene in kindlicher Weise poetisch gestaltet, äussert sich

in sinnigster Weise in einem Bilderbuch „Schwesterchen und Brüderchen auf Reisen“, das er gemeinsam mit seiner Schwester Agnes ausführte, indem er die Zeichnungen und die Schwester die Verse erfand. Es behandelt in zehn Bildern die Erlebnisse eines liliputartigen Geschwisterpaares, das in einem Blätterhaus am Bachesrand ein schönes, sorgenfreies Dasein führt, aber eben deshalb der Langeweile verfällt und Veränderung herbeisehnt. Der Wunsch wird ihnen erfüllt, indem ein Wirbelwind das Blatt, auf dem sie sitzen, durch die Luft hoch über Berg und Thal dahinträgt. Diese Luftfahrt hatte aber doch etwas Beängstigendes, sodass sie sich eine andere Beförderung wünschen.



Der Wind setzt sie an einem Bächlein nieder zwischen Blumen und Blüthen. Ihrem neuen Wunsch nach Veränderung gibt eine Nussschale Erfüllung, die auf dem Bächlein daherschwimmt. Allein ein hartes Schicksal ereilt sie, sie erleiden Schiffbruch und nur einer mitleidigen Welle, die beide auf ihrem Rücken ans Land trägt, verdanken sie ihre Errettung. Nun geht es eine Zeit lang zu Fuss vorwärts, dann auf dem Rücken einer Schnecke. Da dies zu langsam geht und die Schnecke auf die Dauer diese Last nicht tragen kann, wandern sie wieder zu Fuss und erleben in einer Höhle ein Abenteuer, indem sie von einer grossen Maus erschreckt werden. Schliesslich nimmt sich ein freundlicher Schmetterling ihrer an und trägt sie auf seinen Fittichen im schönsten

Phil. Otto Schaefer pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Fesselung des Prometheus

Phil. Otto Schaefer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Meerfahrt des Nereus

Sonnenschein durch die Lüfte. Zuletzt lässt er sie an einem stillen Plätzchen am Bachesrand nieder und beide rufen entzückt „Ach wie schön, hier wollen wir bleiben!“ und nun beim genaueren Umschauen merken die Weitgereisten, dass sie wieder daheim im alten Blätterhaus sind.

Das Ganze ist voll kindlicher Einfalt, ein reiches Spiel der Einbildungskraft, sodass es in unmittelbarer Weise wieder zu Kindern spricht. Das mag auch der Verleger Gustav Weise in Stuttgart erwogen und erkannt haben, der das Werkchen ankaufte. Der Ertrag wurde zu einer Kunstreise nach München verwendet und 1882 eine solche nach Wien angetreten, wo damals eine grosse internationale Kunstausstellnng war, in der besonders Makarts Werke auf Schaefer grossen Eindruck machten.

Philipp Otto Schaefer. Aktstudie.

Noch einmal im gleichen Jahre unternahmen die beiden Geschwister die Abfassung eines Bilderbuchs, das den Titel „Rosenelf“ führt und von dem geheimnissvollen Leben und Weben kleiner Blumengeister handelt. Wieder schrieb die Schwester die Verse, die in klangvollen Lauten dahinfliessen und manchmal wie munteres Vogelgezwitscher ertönen. Die Zeichnungen sind in der Form von Arabesken gehalten und es lässt sich die Vermuthung aussprechen, dass sie Nachkommen jener mit der Scheere aus Papier ausgeschnittenen „Phantasieen“ sind. Was man dort noch als willkürliche Äusserungen kindlicher Einbildungskraft auffassen mag, hat in diesen Zeichnungen bestimmte Form und Gestalt angenommen. Der junge Künstler bewegt sich darin mit anmuthiger Freiheit und bringt poetisch zarte Empfindungen fein und zierlich zum Ausdruck.

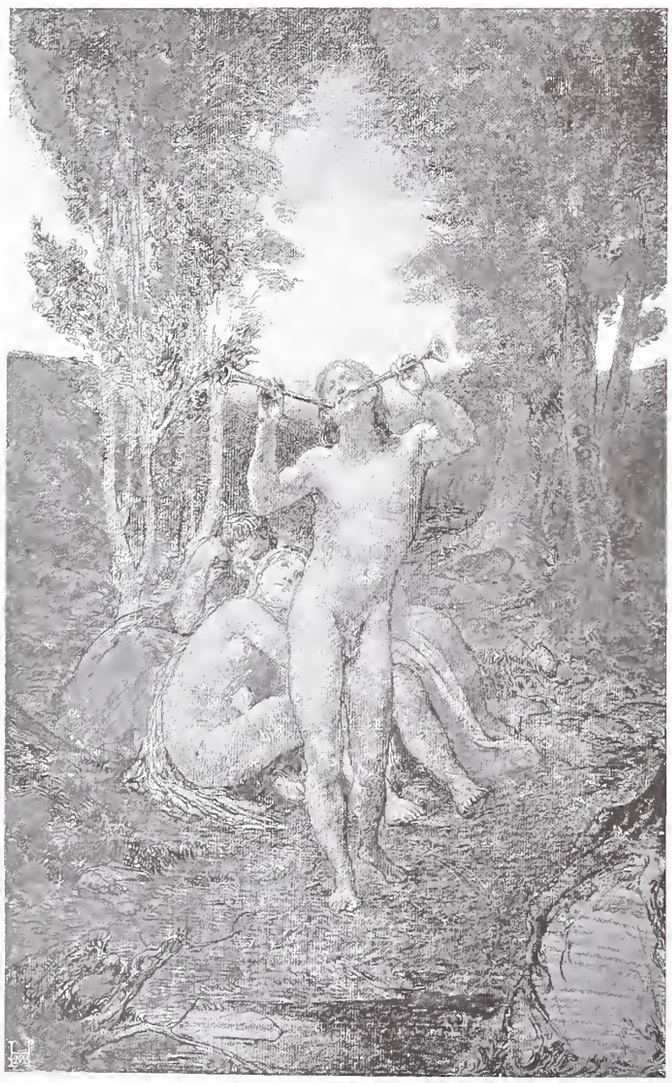
Um diese Zeit beschäftigte sich Philipp Otto Schaefer auch vielfach mit Modelliren, das er in der Werkstätte des Professor König in Darmstadt übte. Er erlangte darin eine grosse Geschicklichkeit, und besonders für das Verständniss der Formengebung für die Entwickelung räumlichen Sinnes und klarer, bestimmter Auffassung der Gegenstände mag diese Thätigkeit förderlich gewesen sein. In mancher seiner damaligen Zeichnungen macht sich besonders eine schöne Anordnung im Aufbau der Gruppen und Massen bemerkbar. Seine zeichnerische Thätigkeit erhielt weitere Ausbildung und Vervollkommnung in der Schule des Hofmalers Kröh. Infolge davon weisen die nebenbei entstandenen Kompositionen schon einen entschiedenen Fortschritt in der Vertheilung von Licht und Schatten auf. — Wie Schaefer in ganz freier, unbefangener Weise seinen eigenen Eingebungen und Vorstellungen folgte, erläutert in gelungenster Weise eine Episode aus jener Zeit, die auch

auf einen besonderen Zug seines späteren Schaffens und seiner ganzen Kunstanschauung wie vorahnend hinweist.

An der Darmstädter Hofbühne wurden damals die Nibelungen in Hebbels Bearbeitung aufgeführt. Besonders der Siegfrieddarsteller, der im Hause des Vaters freundschaftlich verkehrte, machte auf Philipp grossen Eindruck. Der Schauspieler wünschte, von der Hand des jungen Künstlers eine Zeichnung zu erhalten, die ihn als Siegfried darstellte, und Schaefer fertigte sie an. Aber sie gab nicht die Person des Gefeierten wieder, sondern es überwog in der kindlichen Vorstellung das allgemeine Heldenbild Siegfrieds, dass er die Erscheinung des Darstellers ganz darüber vergass. Unbewusst zeigte sich hierin jene Neigung, die in Schaefers Kunst konsequent zum Ausdruck kommt, nämlich immer die Gattung, nie besondere persönliche, sondern immer menschlich allgemeine Züge darzustellen.

Am 28. März 1883 beging die Darmstädter Kunstgenossenschaft die 400jährige Geburtstagsfeier Rafaels. Hiezu war an den jungen Schaefer die ehrende Aufforderung ergangen, die Einladungskarte, zu der sein Vater einen schwungvollen poetischen Festgruss dichtete, mit einer Zeichnung zu schmücken. In dem Poëm zeigt sich das in innigster Liebe zum Schönen beseelte Wesen des Vaters so klar und deutlich, dass wir wenigstens die Anfangsstrophe hieher setzen wollen:

„Der Quell des Schönen, der das All belebt,
Schwillt an zum mächt'gen Strome auf der Erde;
Gelenkt vom Geist, der über Wassern schwebt,
Entsprungen durch den Schöpferruf: Es werde!
So quillt der Born des Wahren, Guten, Schönen,
Ein Quell des Glückes allen Erdensöhnen!



Philipp Otto Schaefer. Abend im Hain.

Die hübsch gezeichnete Karte, die das Bildniss Rafaels zeigt, umgeben von Engeln, die es mit Blumen, Palmen und Lorbeer schmücken, verschaffte unserm Künstler vielen Beifall und manchen Gönner. Einer empfahl ihn einer Dame, die zur Familienchronik ihres verheiratheten Sohnes einige Blätter zeichnen lassen wollte. Es sollte das Fest der Verlobung, der Hochzeit und die Ankunft des ersten Sprösslings verherrlicht werden. Schaefer entwarf hiezu drei Kompositionen und führte sie mit vollendetem Geschick als Tuschzeichnungen aus. Zu all den Sujets und wirklichen Beziehungen erfand er

feine, poetische Motive, und angeregt von jugendlichem, lyrischen Empfinden entströmten der bildenden Hand eine Fülle formvollendeter Gestalten. Wie die köstlichen Zeichen des Vorfrühlings verkünden sie ein blühendes, gestaltungskräftiges Talent.

Philipp Otto Schaefer. Satyra. (Scherzo.)

Nachdem Schaefer Ostern 1883 das Gymnasium verlassen hatte, gab er sich bis zum Herbst in der Schule des Hofmalers Kröh ganz seinen künstlerischen Studien hin. Es entstanden Entwürfe, die ihm meist aus der Kenntniss Homers und Vergils erwuchsen. Besonders hervorragend ist darunter eine mythologische Szene. Meergottheiten und verschiedenartige Thiere bilden sozusagen einen Festzug zu Ehren Neptuns, der in der Mitte auf einem prächtigen Wagen, den Dreizack schwingend, mit schnellfüssigen, ungebändigten Rossen daherfährt. Hier entfaltete Schaefer im freien Empfinden und Nachgestalten eines lebhaft geschilderten, poetischen Vorgangs ein Können, das für einen Fünfzehnjährigen ausserordentlich erscheint.

Solch deutlichen Zeichen eines Talents konnte sich der Vater nicht verschliessen, und so gab er seine Einwilligung, dass der Sohn die künstlerische Laufbahn betrete. Schaefer bezog die Wiener Akademie, da der Vater dort Freunde besass, die von günstigem Einfluss auf die Entwickelung unseres Kunstjüngers sein konnten. Gemeinsam mit der Schwester, die sich gleichfalls in Wien mit Malerei beschäftigte, entstand ihm ein wohlwollender Förderer in dem berühmten Gothiker, Schmidt dessen Umgang er auch im Familienkreis geniessen durfte. Für Schaefer beginnt sich hier in Wien eine neue Welt zu erschliessen. Losgelöst vom Vaterhaus und vom heimischen Boden, der seiner Erkenntniss und seinen künstlerischen Vorstellungen die erste Nahrung gegeben, sieht er sich in eine ganz fremde Welt voll neuer Eindrücke und Ansichten versetzt. Im Anfange empfand der Phantasiebegabte den akademischen, trockenen Unterricht als Fessel, da er bisher in seinen Kompositionen seiner Einbildungskraft freien Lauf lassen konnte. Nach irgend einer Seite musste sich deshalb die

Philipp Otto Schaefer. Arkadische Frühlingsfeier.

Philipp Otto Schaefer. Canzone pastorale.

Element, durch Töne und Farben Stimmung zu erzeugen, mehr in den Vordergrund, obwohl auch deutlich genug ein raumgestaltendes Streben und die Neigung zu machtvollen rhythmisch bewegten Formen zum Ausdruck kommt. Dem, der Schaefers Kunst nahe steht, erscheinen darin malerische Einflüsse aus der Studienzeit bei Löfftz und Frank Kirchbach vermengt mit den unserm Künstler eigenen, aber noch nicht abgeklärten malerischen Anschauungen und Empfindungen. Löfftz war es auch, der sein Talent zuerst in seiner Eigenart erkannte und ihm den Rath gab, Italien aufzusuchen, um sich an Adolf Hildebrand und seine Richtung anzuschliessen. So überraschend der Rat damals war, so zeigte er doch ein tiefes Verständniss für Schaefers eigenthümlichen Kunstcharakter, wie er sich später erwies.

Im Herbst des Jahres 1891 trat Philipp Otto Schaefer seine erste Reise nach Italien an. Über den Gotthard ging er nach Mailand und Florenz und nach mehrmonatlichem Aufenthalt nach Rom. Überall strömte ihm eine Fülle von Anregungen zu und er wurde in seinem formalen Streben bestärkt durch die Werke Rafaels, worunter besonders die Fresken der Villa Farnesina grossen Eindruck auf ihn machten; von nun an war er sich seines Zieles bewusster — es lag klarer vor ihm. Steht doch sein ganzer Kunstcharakter mit der italienischen Renaissance in engster Verbindung und geht gleichsam daraus hervor.

Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, dass in Italien vor dessen allumfassender Kunst bald jeder den Platz herausfühlt, der ihm in der künstlerischen Welt zukommt. Neuer-

dings hat man das heftig bestritten und dafür eine grosse erzieherische Bedeutung jenen künstlerischen Kulturen zugelegt, die auf irgend einem Landflecken, fern aller Kultur angelegt wurden. Diese Bedeutung mag für einige Erscheinungen zutreffend sein, die gleichsam die Kunst aus sich heraus entwickeln, während Maler wie Schaefer, auf die Tradition gestützt, deren künstlerische Formen übernehmen und nach Art ihrer Anlagen zu erweitern trachten.

Für Schaefer war jedenfalls Italien von ähnlicher Bedeutung wie vordem für Carstens und Genelli. Es verhalf ihm zu gewandterem formalen Ausdruck und läuterte seine künstlerischen Vorstellungen. Den fruchtbaren Einfluss, den die italienische Kunst auf ihn ausübte, kann man in einigen Federzeichnungen wahrnehmen, in denen aus einem Linienspiel Formen sich entwickeln und nackte Menschenleiber in mächtig bewegten Situationen dargestellt sind. Zugleich zeigen sich darin Nachklänge, oder eigentlich Wiederanknüpfungen an jene erste überraschend gelöste Arbeit „Titanensturz“. Ein Knäuel von Menschen schwebt, hebt, regt und bewegt sich auch in diesen Skizzen; kopfüber, rücklings, über die Quer, drunter und drüber sieht man zusammengeballte Körper, man vermuthet, sie würden von allerhand Teufeln gepackt, gezerrt, gerissen, geschleift und fortgewirbelt. — Solcher Art waren die Phantasieen, die Schaefer in Rom zu Papier brachte. Ein uneingeweihter Beurtheiler könnte dabei auf die Vermuthung kommen, die Posaunen des

Philipp Otto Schaefer. Parisurtheil.

jüngsten Gerichtes hätten ihm beständig in die Ohren geklungen und Michelangelos Riesenphantasieen ihn in seinen tiefsten Tiefen aufgewühlt. Allein uns erscheint der Vorgang etwas freundlicher; es kommt darin Schaefers ursprünglicher künstlerischer Zug, die Freude am Gestalten von Form und Linien zum Ausdruck. Man erinnere sich an Zeichnungen von Carstens, der auch mit Vorliebe Menschenknäuel zusammenballte und in reizvollen Linienspielen auf- und abwickelte.

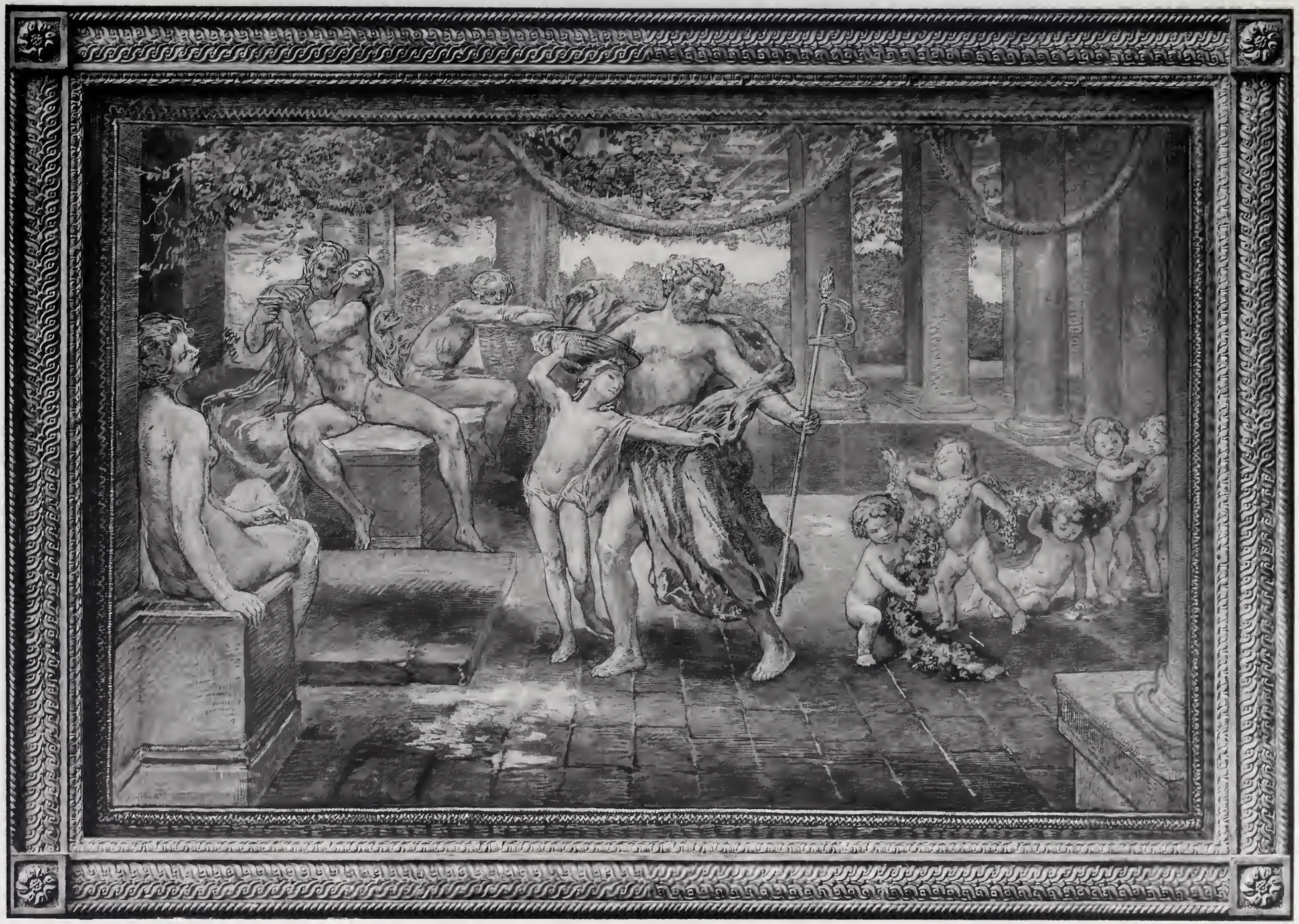
In Rom machte auf Schaefer besonders die Campagna mit ihrer Öde und ihrem grossen formalen Charakter, mit den strengen Linienzügen der fernen Gebirge, den nachhaltigsten Eindruck; überhaupt hat er die italienische Landschaft mit ihren besonderen Reizen, wie sie uns Rottmann in seinen Bildern so treffend geschildert, liebgewonnen. Während des italienischen Aufenthaltes entstanden noch einige Zeichnungen in Röthel und Kohle ausgeführt, einer Manier, die als Ausdruck seines persönlichen Empfindens bezeichnend ist. Dieser Vortrag fesselt durch einen eigenthümlich malerischen Reiz, es ist ein geschmackvolles Verbinden malerischer und zeichnerischer Wirkungen.

Als der Künstler heimgekehrt war, versuchte er in ähnlicher Weise mit wenig Farben mehrere dieser Kompositionen auszuführen, was aber misslang. Er hatte die Technik für den Ausdruck seiner Empfindungen noch nicht gefunden. Es ging ihm nicht aus den Fingern, wovon er innerlich ganz erfüllt war. Besonders wollte die Leichtigkeit des Produzirens in Öl sich lange nicht einstellen. Damals als Schaefer einen trüben Winter zu Hause verbrachte, fielen ihm die Gedichte Konrad Ferdinand Meyer's wie eine reife Frucht in die Hände. Achill und Medusa, Dryas und andere waren für seine künstlerische Anschauung wie geschaffen, der prächtige Stoff, das echt künstlerische Naturempfinden, worin das Geschaute zur gebildeten Form wird, der herrliche Rhythmus und Bau der Verse, das alles nahm er als sein Eigen in sich auf.

Auf Vermittlung seiner Wiener Freunde erging im Frühjahr 1892 an unseren Künstler der Auftrag zu einem Porträt des Bischofs Dulansky in Fünfkirchen in Ungarn. Es stellte den Bischof in der Weise jener prächtigen Bildnisse dar, wie sie sich in alten Palästen noch finden, in welchen das Persönliche ganz in monumentalen, repräsentablen Formen aufgeht. Für denselben Bischof malte er später auch noch eine Madonna Hungaria. Die Aufträge eines Domherrn in Fünfkirchen und des Grafen von Schönberg-Erbach führten den Künstler im Sommer 1894 nach Venedig, wo er nach Bellini und nach Palma Vecchio kopirte.

Im Sommer desselben Jahres noch kehrt er krank aus Venedig in die Heimath zurück und nimmt Aufenthalt auf dem Schlosse des Grafen Schöneberg, wo er eine Büste der Gräfin modellirt.

Schon während der Entwickelung des jungen Künstlers in Darmstadt hatte er sich mit Lust und Eifer der Plastik zugewandt und auch den Wunsch ausgesprochen, Plastik und Malerei vereint auszuüben. Bei der Art seiner Veranlagung und seiner Liebe zur Form nimmt es uns nicht Wunder, dass immer wieder von Zeit zu Zeit das plastische Gefühl sich thätig zu äussern beginnt. So sehen wir ihn etwas später in München in ernster Erwägung damit beschäftigt, eine Gruppe „der Kampf", die dann später zu einem seiner hervorragendsten Bilder umgestaltet wurde, plastisch auszuführen, und wir werden bei Besprechung jenes Bildes dieses Moment als



Phil. Otto Schaefer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstfest

Phil. Otto Schaefer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Dithyrambus

einen bestimmten Faktor seiner künstlerischen Gestaltung überhaupt hervortreten sehen. Vorderhand aber kamen diese Einflüsse in seinen Bildern nicht zur Geltung, unsicher wankten und wogten in Philipp Otto Schaefer damals noch die mannigfaltigsten malerischen Anschauungen hin und her, und es schien eine Zeit lang, als würde er von seinen früheren Idealen weitab ins romantische Gebiet hineingetrieben. Zunächst äusserte sich dieses Empfinden in einem malerischen Stimmungsbilde „Frühlingsakkorde".

In einer deutschen Landschaft mit Hügelketten am fernen Horizont und blühenden Weiden steht ein Geiger und eine junge Frau mit der Mandoline. Nackte Kindergestalten tanzen in

Philipp Otto Schaefer. Plakat zur ersten Darmstädter Kunstausstellung.

munterem Reigen. Feinsinnige, melancholische Stimmung lagert über der einsamen Ebene, über die dunkle Wolkenschatten huschen und in die die Sonne da und dort bunte Flecken malt. Schaefer scheint in diesem Bilde ganz von der Stimmungsmalerei eingenommen, von der er sich nie mehr loslöste, sondern die er mit der strengen formalen Richtung zu verbinden trachtete. Es entstand um diese Zeit auch „Die Beweinung Christi", ein Bild, in dem Schaefers Art ganz im malerischen Ausdruck aufgeht.

Sein Aufenthalt in Sigmaringen 1896, wo er das Porträt der Fürstin Antonie von Hohenzollern auszuführen hatte, gab Veranlassung, dass sich der Künstler seinem eigentlichsten Gebiet, der dekorativen Raumkunst wieder näherte. Der Fürst plante nämlich eine Ausmalung

Philipp Otto Schaefer. Skizze zu einem Deckenbild.

des Schlosses mit Wand- und Deckenbildern. Der Künstler entwickelte nun in einer Reihe von Entwürfen in Röthel und Kreide eine unerschöpfliche Fülle von Motiven theils freien profanen, theils mythologischen Inhalts. Die Anregung war gegeben und es entquillt dem erschlossenen Quell eine Fluth von künstlerischen Gebilden. Es war ein Moment, das Goethe am besten in des Künstlers Abendlied zum Ausdruck bringt:

„Bedenk ich dann, wie manches Jahr
Sich schon mein Sinn erschliesset,
Wie er, wo dürre Heide war,
Nun Freudenquell geniesset!"

Was uns Schaefer in diesen Entwürfen vor Augen führt, erweckt die Empfindung, als wäre seit den Tagen der Renaissance und des Barock die Tradition der Wandmalerei keinen Augenblick unterbrochen gewesen. Hier auf dem Gebiete der grossen dekorativen Raumkunst hat er all die reichen Erfahrungen seiner Wanderjahre und die vielgestaltigen Beziehungen, die er zum intellektuellen Leben gewonnen, künstlerisch verarbeitet und wiedergegeben. Dabei sehen wir ihn auch wieder mehr an die Vorstellungen seiner Jugend anknüpfen und nur statt

Philipp Otto Schaefer. Dekoratives Relief.

Vorgängen aus der Aussenwelt aus innerlich Erlebtem und Geschautem ein Bild gestalten. Sein strenger formaler Ausdruck, den die Farbe wohlig umschmeichelt, bleibt doch immer aufs Wesentliche, Allgemeine der künstlerischen Gestaltung gerichtet. In edlem, einfachem Stil sind diese Kompositionen gehalten. Sie zeigen ein von Natur aus feines, künstlerisch an den alten Meisterwerken geschultes Talent für die Entwickelung und den Aufbau der Formen im Raume, die bald kräftig hervortauchen, sich zu einem Gebilde zusammenfügen, indem sie sich miteinander verbinden und in einander übergehen, wie in einem musikalischen Gefüge. Am liebsten kehrt Schaefer den animalen Charakter der Lebewesen hervor.

Mit Vorliebe kleidet er seine künstlerischen Empfindungen in das Gewand der antiken Mythen und Fabeln, in dem er sich menschlich frei bewegen kann. Seit er Homer und Vergil kennen gelernt und die Wunder der alten Welt sich ihm in Schriftthum und Kunst immermehr erschlossen, ist sein ganzes Innere davon erfüllt. Sicher hat auf Schaefers Kunstcharakter die philologisch klassische Bildung in sehr künstlerischem Sinne eingewirkt, vielleicht in ähnlicher Weise im individuellen und kleineren Masse, wie sie im grossen Zuge die Renaissance erweckt, durchglüht und begeistert hat. Im Kentaurenkampf, einem grossen, vorzüglichen Bilde, können wir alle diese verschiedenartigen Einflüsse und den Zug seines persönlichen Wesens nachfühlen und erkennen.

Die Szene dieses Kampfes kann aus der persönlichen Auffassung eines alten Mythus entstanden sein und an den Kampf zwischen Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos anknüpfen: Eine dem Peirithoos und ihrer Herrin übelgesinnte Magd verspricht einem begehrlichen und gewaltthätigen Kentauren, während des üppigen Mahles, zu dem Kentauren und Lapithen geladen sind, bei passender Gelegenheit ein Zeichen zum Raube der schönen Braut zu geben.

Philipp Otto Schaefer. Grabrelief. (Entwurf.)

Und ehe es sich jemand versieht, reisst der Kentaur die Braut vom hochzeitlich geschmückten Tisch. Dies ist das Signal zum Kampf. Wüthend stürzen sich Kentauren und Lapithen aufeinander. Die ungetreue Magd wird erschlagen, die geraubte Braut dem Übelthäter abgerungen, die Befreite liegt hilflos den wüthend Kämpfenden zu Füssen .... So nimmt die festlich begangene Hochzeit ein schreckliches und blutiges Ende.

Wem diese Erklärung nicht genügt, kann sich zu dem Bilde eine andere ersinnen. Denn es ist die Art eines jeden Kunstwerks, den Beschauer zu den mannigfaltigsten Betrachtungen anzuregen.

Das Bild entbehrt weder malerischer Akkorde, die das Motiv begleiten, noch deutlich ausgedrückter Momente erregter menschlicher Leidenschaften. Und doch erscheint der seelische Motor der Handlung äusseren Zügen der künstlerischen Gestaltung untergeordnet. Der Aufbau und die Vertheilung der Massen, die sich gegenseitig stützen, in einander greifen und ausgleichen, hat das Übergewicht. Das Bild beruht vor allem auf diesem künstlerischen Organismus und die darin zum Ausdruck gebrachten Empfindungen sind aus diesem Organismus her sich ergebende Folgerungen. Unterstützt und hervorgerufen werden sie durch die lebhaften innigen Klangfarben. Die Farbe tritt hier mitwirkend zur Klärung der räumlichen Disposition auf, gleichsam als diskreter Ausdruck der Empfindungen, die der Moment hervorruft. Sie umgibt diese Szene aufgewühlter Leidenschaft und wüthender Mordlust mit gewitterschwüler, drückender Atmosphäre und bewirkt im Beschauer Mitgefühl und lebhafte Antheilnahme an dem Vorgang; sie zieht ihn auch mächtig an und lockt ihn in das Bild hinein, während die Aktion im Bilde ein viel ruhigeres, die Erwartung spannendes, das Mitgefühl auf den Höhepunkt steigerndes Moment festhält. In diesem glücklichen Verhältniss des Ineinandergreifens der künstlerischen Mittel, der Farbe und des räumlichen Aufbaues, wie des dramatisch gesteigerten Motivs liegt das Geheimniss der anregenden harmonischen Wirkung des Bildes, der man sich nicht leicht wird entziehen können. Hierin tritt der Maler auch in einen scharfen Gegensatz zu vielen modernen Werken, in denen die Farbe alles verrichten muss und die Phantasie des Beschauers, nachdem er die erste Verblüffung überwunden, leer ausgeht, indem sie wohl angeregt wird, aber zu keiner anschaulich deutlichen

Philipp Otto Schaefer. Skizze zum Kampf.

Vorstellung kommt. Es ergeht einem dabei so wie mit einem Süpplein, das den Gaumen kitzelt, den Hungrigen aber noch hungriger macht, weil keine nahrhaften Bröcklein darin enthalten sind.

Im heurigen Jahre war in der Ausstellung im Glaspalast ein Bild von Schaefer, „Ständchen“ genannt. Hierin erweist sich der Künstler von einer andern Seite als feiner Poët, der im Grünen dem Wohllaut und Rhythmus der Natur nachgeht, dem an stillen Hängen und von Gebüsch umrahmten Waldblössen die Muse begegnet, deren Eingebungen er lauscht. Dann erstehen Bilder wie das „Ständchen“, oder „Damon sass und blies die Flöte“, oder „Abendklänge“ u. s. w., die sind lyrischen Empfindens voll. Neben Bildern, die idyllische Ruhe und Frieden, Schmerzvergessen und Verträumtsein aussprechen, erstehen andere, in denen Bacchantinnen mit erhobenem Thyrsus rasen, und die Cymbel klingt und die Flöte tönt und zum Tanze ladet. Munteres Scherzen und überschäumende Lust, frohes Selbstgenügen und leidenschaftliches Begehren, schwärmerische Weichheit, männliche Kraft und Ruhe und Hang zu poetischen Reflexionen zeigen sich in mannigfaltiger Abwechslung.

Ein köstliches Idyll ist das Bild, auf dem Nereus mit seiner ganzen Sippe auf den Fluten des Meeres einherzieht, ähnlich einer Familie, die an einem schönen Nachmittag einen gemüthlichen Spaziergang unternimmt. Der greise Meergott ist umgeben von seinen Töchtern, den Najaden, die im Spiel der Wellen schaukeln, von Putten, die auf Delphinen daherreiten, von Schwägern, die abseits stehen und mit ernster Miene politisiren.

Es ist etwas von homerischer Einfalt in diesen Darstellungen, die uns solche Mythen menschlich nahe bringen. Äusserlich fallen sie wenig auf, sie sind in zarten, diskreten Farben gehalten, wie ein verblichener, farbenreicher Gobelin. Wie durch einen leichten Schleier blicken wir in eine wundersame, individuell gestaltete Welt, die mit Mythen und Sagen aus dem Völkerfrühling Althellas' verknüpft ist. Seine Geschöpfe bewegen sich inmitten einer heiteren Sinneswelt; leichtbeschwingten Fusses wandeln sie in göttlicher Grazie und Anmuth unter einem gütigen Himmel; sie ergehen sich in süssem Nichtsthun. Aufgeregt von Leidenschaften zeigen sie das

Wollen natürlicher Kräfte, aber es wohnt ihnen auch die Fähigkeit inne, feine und feinste Regungen des Gemüths zum Ausdruck zu bringen. Sie sind gleichsam ein Bild des wirklichen Lebens, das im Spiegel der Kunst umgestaltet, sich in edle Harmonieen auflöst.

Wenn der Künstler in seinen Darstellungen von einer tiefen poetischen Idee ausgeht, so gibt er sie in rein künstlerischen Formen wieder. Nie gewinnt die Idee in seinen Bildern den unheilvollen Einfluss auf die künstlerische Gestaltung, indem sie diese in einer schematischen Anordnung, die der Ideenwelt, aber nicht der räumlichen zukommt, beherrscht. Diese besondere Fähigkeit, poetische Stoffe mit rein künstlerischen Mitteln darzustellen, lässt unsern Künstler für die Ausführung von Wand- und Deckengemälden vorzüglich geeignet erscheinen, umsomehr als seine malerische Technik so entwickelt ist, dass nach dieser Seite hin unserm modernen Farbengefühl nicht Abbruch geschieht.

Philipp Otto Schaefer. St. Christoph.

Einige Male hat sich auch unserem Künstler die Möglichkeit geboten, sein Talent in der ihm eigenen Weise in Anwendung zu bringen. Das erste Mal, als er die Aussenseite der Aula der technischen Hochschule zu Darmstadt mit zwei allegorischen Figuren „Architektur und Maschinenbau“ schmückte, und ein andermal durch eine so köstliche Veranlassung und Verknüpfung von Umständen, die einen Künstler leicht bewegen, sein Können einzusetzen, um alles zu gutem Schlusse zu führen.

In einem stillen Dorfe der reizenden Thäler Frankens steht am Waldesrand eine kleine, uralte Kapelle. Sie geniesst grossen Ruf bei den Gläubigen wegen ihrer wunderthätigen Quelle, die unfruchtbare Frauen gesegneten Leibes machen soll. An der Aussenseite dieser Kapelle war vordem ein grosser Christoph hingemalt, der aber wegen seiner nackten Beine Anstoss und Ärgerniss bei etlichen frommen Seelen erregte, so dass das Bild zerstört wurde. Das Andenken des grossen Christoph lebte aber im Volke fort. Und als die Kapelle renovirt wurde, kam eine Deputation der angesehensten und gewichtigsten Dorfleute zum Pfarrer wegen Erneuerung des Bildes. Der Pfarrherr war mit dem Vater unseres Künstlers bekannt und ging diesen um Rath an; dadurch kam die Angelegenheit an den Mann, der der Gemeinde Wunsch zu erfüllen im Stande war. Seit letztem Sommer prangt nun wieder in leuchtenden Farben die riesige Gestalt Sankt Christophs in der Höhe von etwa vier Metern zur grossen Freude der Dörfler an der Aussenwand der Kapelle wie ehedem und schreckt nicht mehr die frommen Weiblein mit allzu nackten Beinen.

Phil. Otto Schaefer pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühlingsakkorde

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hans Bohrdt pinx.

Hamburger Seelootse

Seither ist schon wieder manches neue und schöne Gebilde aus des Künstlers unermudlich schaffender Hand und quellender Phantasie hervorgegangen. Gegenwärtig vollendet er zwei Reliefs für das Battenberger Mausoleum auf Schloss Heiligenberg zum Gedächtniss des Fürsten Alexander von Bulgarien und des Prinzen Heinrich von Battenberg. Letzteres für den Prinzen Heinrich, der in englischen Kriegsdiensten stand und während der Heimkehr auf dem Schiffe starb, stellt eine auf ruhiger Flut leis einherziehende Barke dar. Genien des Lebens und der Unsterblichkeit begleiten sie. Am Ufer kniet eine wehklagende Mutter mit ihrem Kinde. Das erstere zeigt einen aufgebahrten Helden, der Genius des Vaterlandes kniet mit gesenkter Fahne an seiner Bahre. An seinem Haupte trauert ein Mann und eine Frau aus dem Volke. Hierin zeigt sich wieder in schönster Weise, wie Philipp Otto Schaefer sein angeborenes Talent vielseitig äussert. Auch hierin offenbart sich ein Stück alter Tradition, eine in altmeisterlichem Sinne ausgeübte Kunstthätigkeit.

Philipp Otto Schaefer. Kapelle zu Amorsbrunn.

Ein Bild, das er unlängst vollendete, zeigt Apollo unter Hirten, die seinem Gesange lauschen. Der Gott sitzt inmitten einer prächtigen, vornehmen Abendlandschaft. Um ihn lagern die Hörer in aller Empfindung des Lauschens und der Andacht. Ein anderes Bild gibt einen Bacchuszug, dessen Gestalten in feierlichem Rhythmus einherschreiten. Mit feinem poetischen Gefühle sind darein Züge aus dem Leben verwoben. In all diesen Bildern unterscheidet sich der Kunstcharakter dieses Malers von der gegenwärtigen naturalistischen Auffassung dadurch, dass er die realen Erscheinungen des Lebens in künstlerische Formen übersetzt, indem sie hier im gegebenen Raume ganz andere Daseinsbedingungen zu erfüllen haben, als im wirklichen Leben. Denn die Anregung der Sinne geht nicht so sehr vom Gegenstand selbst, als vielmehr von dessen künstlerischer Gestaltung aus, ein Standpunkt, der von den modernen Malern oft verkannt wird, wenn sie Szenen aus dem Leben darstellen. Schaefers Kunst steht darum dem Formideal der Antike und Renaissance näher als der gegenwärtigen Kunst. Gleich diesem strebt er in seinen Bildern in der Darstellung des Nackten, die menschliche Gestalt in ihrem Zusammenhang mit der räumlichen Umgebung in

ruhendem Gleichmaass oder im Spiel der Kräfte darzustellen. Diese künstlerische Empfindung kleidet er gerne in Bilder ein, die Szenen aus einem im künstlerischen Sinne gestaltenden Leben zeigen. Aber mehr als diese gedanklichen Nebenbeziehungen wirkt der Formgehalt auf den Beschauer und regt seine Phantasie an. Sie erfüllen im vollsten Maasse, was die alte Kunst anstrebte, einem Raum Stimmung und Weihe, überhaupt das vornehme Gepräge einer entwickelten Kultur zu geben.

Hans Bohrdt. Bei Cap Horn.

MARINEMALEREI.

Eine Plauderei von HANS BOHRDT.

Die Marinemalerei oder genauer gesagt, die See- und Schiffsmalerei, ist in Deutschland wenn auch keine neue Kunst, so doch ein neues Fach derselben.

Es gab und gibt viele hervorragende Maler, welche ihrer Begeisterung für das Meer und die Schifffahrt in manchen herrlichen, durch künstlerische Kraft ausgezeichneten Werken Ausdruck gaben, ohne jedoch den genauen Kenner des Dargestellten zu befriedigen, da die Künstler dem Element wohl malerisches Empfinden entgegenbrachten, im Übrigen aber jenes nur mit den Augen des naturbegeisterten Laien sahen. So entstanden meist Strand- und Hafenbilder, vom sicheren Standort aus aufgenommen, mit mehr oder weniger Phantasie geschmückt, manche mit Wolken und Seegang, die zu dem dargestellten Wetter nicht passten, mit Schiffen, welche überhaupt nicht schwimmen können und unter missverstandenen Segeln unmögliche Fahrtrichtungen einschlagen.

Bisher waren die Kunstkenner und Freunde zum überwiegenden Theil Laien in maritimen Dingen; es galt, ein wirkliches Kunstwerk vorausgesetzt, Unkenntniss des dargestellten Gegenstandes nicht viel, jetzt jedoch, wo Deutschland in die vorderste Reihe der seefahrenden Völker gerückt ist, mehren sich auch die Kenner der Schifffahrt und des Meeres, welche die in künstlerischer Darstellung begangenen, gegenständlichen Fehler als eine Störung ihres Kunstgenusses empfinden.

Der heutige Marinemaler hat die Aufgabe, das ewige, nimmer ruhende Meer an allen Orten des Erdballes und die herrlichen, von Menschengeist erdachten, von Menschenhand gefügten Bauwerke, welche die Elemente meistern, empfunden mit dem Herzen des naturbegeisterten Dichters, aber gesehen mit den Augen des Seemannes, zu schildern.

Der Marinemaler wird daher selbst eine Art Seemann sein, zum mindesten diesen Beruf nach Möglichkeit zu studiren suchen. Um den Künstler zu verstehen, wird auch der Kunstkenner etwas in die Geheimnisse des Seelebens eingedrungen sein müssen.

Der Seemann hat ein scharfes Auge und ausgebildete Formenkenntniss in seinem Fach. Auf der weiten Fläche des Meeres gewinnt Alles an Bedeutung; die geringsten Abweichungen des Wellenganges, das Erscheinen der verschiedenen Wolkenarten bedingen Gründe, über welche er sich sofort Rechenschaft zu geben hat. Taucht am Horizonte, dem Laien noch unerkennbar, ein

Hans Bohrdt. S. M. Panzerkreuzer Fürst Bismarck in Kiel.

Schiff auf, so weiss er an minimalen Kennzeichen sofort die Gattung zu erkennen. Geniale, geistreiche Verwischungen, die sich in den Kunstwerken so oft finden, in der Natur zu sehen, überlässt er den Kurz- oder Schwachsichtigen. Die Phantasie des Seemannes ist von jeher stark gewesen, steht aber, da er in und mit der Natur lebt, stets auf natürlichem Boden und ist vor allen Dingen kerngesund. Dekadenten findet der Seemann lächerlich, Hysteriker meiden von selbst die Decksplanken, und wenn sie dort aushalten, so gesunden sie an Körper und Geist.

Der Seemann ist etwas Pedant; was er macht, das macht er gründlich. Die Art seines Berufes bedingt Gründlichkeit; selbst dem genialsten Seemanne, und es gibt deren sehr viele, ist Flüchtigkeit bei Ausführung irgend einer Arbeit zuwider.

Die seemännischen Eigenschaften werden sich mehr oder weniger dem Marinemaler mittheilen, beziehungsweise wird er diese in seinen Werken zum Ausdruck bringen. Ich finde daher

fast keinen Kollegen, welcher der sogenannten modernen Bewegung zu folgen gewillt ist und das Malerische nur im farbigen Fleck, eine Stimmung nur im Ton ohne Ansehen des Gegenständlichen sieht.

Mit dem Worte Stimmung wird heutzutage viel Unfug getrieben, wie überhaupt in der Kunst Schlagwörter im Werthe sehr gestiegen sind. Man hält vielfach zu Gunsten der Stimmung das Studium des Gegenständlichen für unnöthig, ja der naive, durch Sachkenntniss nicht getrübte Blick soll der wahrhaft künstlerische sein. Nun, ich behaupte dagegen, dass eine falsche, nichtverstandene Darstellung des Gegenständlichen im Bilde jede noch so schöne Stimmung zu nichte machen kann, wie es ja auch in der Natur beim etwaigen Erscheinen einer Missgeburt der Fall sein wird. Am Strande sind beispielsweise hunderte von Menschen tief ergriffen von einem wunderbar schönen Sonnenuntergang. In andächtigem Schweigen verharrt die Menge angesichts der

Hans Bohrdt. Schwimmdock. Hamburger Hafen.

göttlichen herrlichen Stimmung. Da streicht langsam eine Kuh mit sechs Beinen und einer Art Pferdekopf an den Augen der Beschauer vorbei. Die Folgen kann man sich wohl selbst denken. Ich glaube sicher annehmen zu dürfen, dass kein einziger Zuschauer im Genuss der Stimmung bleiben wird, welcher beim Erscheinen einer Normalkuh nicht unterbrochen worden wäre.

Was von der Kuh gilt, gilt auch von allen Dingen. Der Kenner der Natur wird abgelenkt, und selbst der schönste Farbenfleck kann die mangelhafte Darstellung des Gegenständlichen nicht ausgleichen.

Ein anderes Schlagwort ist „Impressionismus“. Es soll damit eine ganz neue Kunst erstanden sein. — Nun, er hat von jeher in der Kunst bestanden, man nannte ihn nur früher bescheiden auf gut deutsch Skizzenmalerei, und ist er in diesem Sinne voll berechtigt. Jeder geschickte Maler muss vor der Natur eine schnelle Skizze des allgemeinen Eindrucks eines Gegenstandes, oder einer

Stimmung entwerfen können. Die Frage ist nur, ob diese Augenblicksarbeit in Gold- oder Phantasierahmen ausgestellt, als vollwerthiges Kunstwerk, welches jeden Beschauer dauernd fesseln muss, angesehen werden soll. Der Vorgang in der Natur gibt auch hier die Antwort. Ein Schiff ist gemeldet. Ich komme aus dunkler Kajüte an Deck. Im ersten Augenblick sehe ich nur eine weiss schimmernde Pyramide, im zweiten erkenne ich den weiss gemalten Klipper, im dritten und den folgenden Augenblicken geniesse ich, prüfenden Auges den schönen Linien und Farben folgend, das malerische Schauspiel. Im Kunstwerk muss sich meiner Meinung nach diese Reihenfolge der Eindrücke wiederholen.

Der Impressionismus begnügt sich mit der Darstellung des ersten Augenblicks. Um diesen

Hans Bohrdt. S. S. Auguste Victoria.

allein zu geniessen, müsste ich in der Natur sofort nach Empfang des ersten Eindrucks wieder unter Deck eilen, von dem Kunstwerk aber entweder viele, viele Meter Abstand nehmen oder, mit verbundenen Augen näher tretend, die Binde nur auf Secunden lüften, um den Eindruck der dargestellten Natur zu behalten.

Der ernste Künstler kann in seinen Werken, welche er für vollendet ausgibt, unmöglich bei der Impression stehen bleiben. Ich will damit keineswegs sagen, dass nur die peinliche Ausführung der Gegenstände im Kunstwerk Geltung hat. Die Natur selbst steckt durch Strahlenbrechung und Luft dem menschlichen Auge in der Erkennung der Gegenstände Grenzen. Dazu kommt, dass das Sehvermögen der einzelnen Individuen sehr verschieden ist, was auch bei der künstlerischen Darstellung von Wichtigkeit sein wird.

Hans Bohrdt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Linienschiff Kaiser Wilhelm II.

Phot. F. Hanfstaengl, München

C. Saltzmann pinx.

Manöverfahrt

Bei einem Marinemaler wird man gute scharfe Augen vermuthen können. Er müsste also wissentlich in seinen Werken lügen, wenn er, gründliches Studium vorausgesetzt, das Gegenständliche vernachlässigte. Dass durch Betonen des letzteren das künstlerische Empfinden leiden sollte, ist Unsinn.

Der Marinemaler hat ein weites Feld vor sich. Ihn beschäftigt die Wiedergabe der Natur; Meer und Seeleben regen die gesunde Phantasie mächtig an. — Die Weltgeschichte, welche zugleich die Geschichte der grossen seefahrenden Nationen ist, reizt ihn, Geschehnisse vergangener und gegenwärtiger Zeiten künstlerisch zu empfinden und, trotzdem die Historienmalerei jetzt so verpönt sein soll, in Bildern darzustellen. Et tamen!

Die Marinemalerei hat naturgemäss geblüht und blüht noch heute in den Ländern, welche sich die Herrschaft zur See erstritten haben. In den Niederlanden entfaltete sich dieses Fach der Kunst mit dem Aufschwunge der Seestaaten, in England mit den grossen Thaten der Flotte im achtzehnten Jahrhundert, in Dänemark zur Zeit der Rührigkeit des kleinen Volkes in maritimen Dingen, Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. In Deutschland erschien zugleich meteorartig mit der raschen Schöpfung des grossen Kurfürsten, der kurbrandenburgischen Flotte, die Marinemalerei, freilich wie jene holländischen Ursprungs. Die erhaltenen Bilder von Verschuier und Maddersteeg berichten besser als alle Chroniken über die kleine, aber wohlgerüstete Seemacht des weit vorausschauenden Fürsten.

Mit dem grossen Kurfürsten ging auch seine Schöpfung zu Grabe. Selbst die Erinnerungen daran, welche die Kunst festgehalten hatte, schienen die nachfolgenden Generationen zu stören. Die Bilder wanderten auf den Boden. Erst neuerdings hat der verdienstvolle Direktor der königlichen Kunstsammlungen, Professor Dr. Seidel, eine Reihe von Marinebildern der damaligen Zeit im Schlosse zu Berlin entdeckt und zu Ehren gebracht.

Jahrhunderte sind seit jenem plötzlichen Aufblühen und Verschwinden deutscher Seemacht dahingegangen. Unser Volk versäumte bei dem ewigen kleinlichen Hader seiner Stämme untereinander an der Weltherrschaft, welche nur den seefahrenden Nationen zufiel, Theil zu nehmen. Trotzdem hat von jeher der Deutsche eine grosse Vorliebe für das Meer und die Schifffahrt bezeugt, jedoch lagen dieser Neigung mehr romanhafte Empfindungen zu Grunde, welche im Seeleben nur das Abentheuer und nicht den praktischen Werth für das Volk schätzten. Erst als das kleine Dänemark im Jahre 1848 mit seiner verhältnissmässig geringen Seemacht dem schwerfälligen Nachbarn auf den Leib rückte, und es dem Michel, als er seinen Schaden in Thalern und Silbergroschen ausrechnete, anfing, im Geiste zu dämmern, da flammte es auf in den deutschen Gauen, in Begeisterung für eine deutsche Flotte, freilich mit dem gewohnten

Hans Bohrdt. Kieler Hafen.

rühmlichen Verständniss für die Erfordernisse einer Seestreitkraft. Es kam denn auch so, wie jeder Sachkenner vermuthet hatte; die rasch geschaffene, in jeder Beziehung unzulängliche Flotte ging zu Grabe. Die Idee blieb jedoch lebendig. In den Hansastädten hielt der steigende Seeverkehr das Interesse für die Marine von selbst rege. Preussen schuf in stiller emsiger Arbeit eine Flotte, welche als die Grundlage unserer heutigen Seemacht angesehen werden muss. An das Deutsche Reich traten neue Aufgaben heran. Das sich mehr und mehr der Industrie und dem Handel zuwendende Volk konnte sich auf dem knapp bemessenen Raum des Vaterlandes nicht entwickeln. Da war es Kaiser Wilhelm II., welcher dem Volke den Weg zum Meere wies und, damit dieser Weg offen bleibe, Sorge für den Ausbau einer starken Flotte trug.

Litteratur und Kunst stellten sich bewusst oder unbewusst in den Dienst des Vaterlandes und trugen durch ihre Werke das Verständniss für maritime Dinge in das Volk.

Ich erwähne die Entwicklung der deutschen Flotte deshalb, weil thatsächlich die Marinemalerei ziemlich gleichen Schritt mit jener gehalten hat.

Vor zehn bis fünfzehn Jahren gehörte noch Muth dazu, die Marinemalerei auszuüben, jetzt ist sie ein festes, bleibendes Fach der deutschen Kunst geworden, in welchem Berufene und Unberufene ihre Kräfte messen. Im Volke ist die Verständnisslosigkeit sogar einer Art Schwärmerei für die Marine gewichen, und viele Dichter, welchen sonst der Inbegriff des Meeres nur die Seekrankheit war, singen heute täglich von den blauen Wogen und den stolzen Schiffen, wenn auch oftmals in selbst dem Seemanne unverständlichen Ausdrücken, wobei Top, Mast, Flagge oder Kiel meist an der unrichtigen Stelle sitzen und die unglaublichsten Manöver in Versen vor sich gehen.

Hans Bohrdt. S. S. Kaiser Wilhelm der Grosse auf der Werft.

Einerlei! Der Deutsche braucht Schwärmerei und starke Anregungen, um sich für eine Sache zu erwärmen. Die stärkste Anregung zum Verständniss für die Flotte, nämlich unberechenbare Verluste an Gut und Blut, sind ihm bisher gottlob erspart geblieben. Das Verdienst unseres Kaisers, dem deutschen Volke ohne diese Anregung, trotz verständnissloser Gegnerschaft eine starke Flotte geschaffen zu haben, ist unendlich gross und wird im Augenblick der Gefahr auch denen im Geiste aufdämmern, welche heute noch grollend zur Seite stehen.

Wir Kollegen vom Fach aber sehen in dem Monarchen auch den mächtigen Schützer und Förderer der mit dem Aufblühen der deutschen Flotte eng verbundenen Kunst der Marinemalerei.

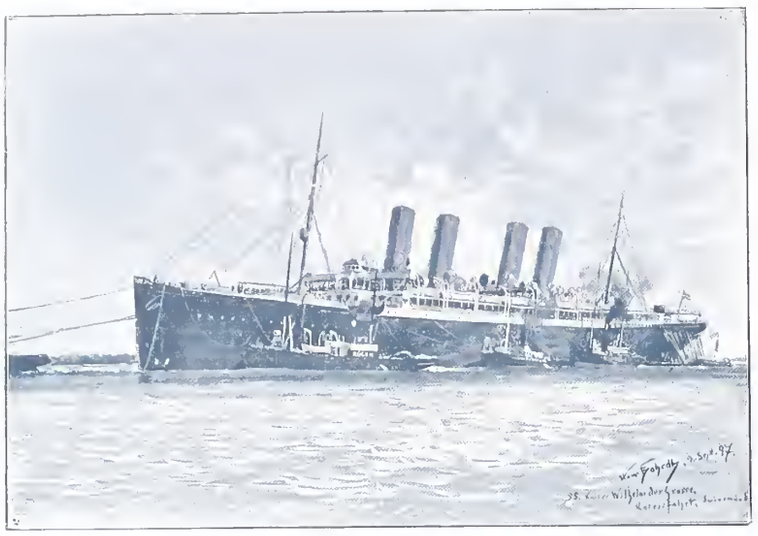
* * *

Man sagt, mit der Poesie des Seelebens sei es auf immer vorbei. Die Wissenschaft und Technik habe mit rauher Faust die um das blaue Wasser gesponnenen Traumgewebe zerstört und jede dichterische oder künstlerische Phantasie getödtet. Das ist nur scheinbar richtig. Freilich sind die Tritonen, Sirenen und Meergötter vor dem Lichte der Forschung geflohen, sind die Maelströme und Magnetfelsen in ein Nichts zusammengeschrumpft. Doch eine neue Poesie, zu welcher uns Wissenschaft und Technik die Thore weit geöffnet haben, steigt empor und regt den menschlichen Geist angesichts der in ihrer gewaltigen Grösse erkannten Natur zu neuem Schaffen mächtig an.

Hans Bohrdt. Kurbrandenburgs erste Seeschlacht.

Die antike Welt hatte ein Grauen vor dem Meere, bedingt durch den unvollkommenen Schiffsbau und die geringe Kenntniss der Steuermannskunst. Abergläubische Seeleute erzählten die abentheuerlichsten Geschichten von Gefahren und Ungeheuern, welche Schiff und Mannschaft bedrohen. Dichterische Einbildungskraft spann die Fäden weiter und schuf Gebilde, welche das Meer erhaben, zugleich aber umwoben mit dem Schleier des grauenvollen Geheimnisses schilderten. Noch heutzutage tummeln sich Dichter und Künstler auf diesem wild phantastischen Gebiete. Unser Altmeister Arnold Böcklin lebte in dieser antiken Anschauung und hat sie in seinen Werken nicht allein wieder lebendig werden lassen, sondern durch Schöpfungen eigener Phantasie, unter Beigabe eines urwüchsigen, ächt deutschen Humors, das Gebiet erweitert.

Der Marinemaler trägt das Empfinden der Jetztzeit mit hinaus auf das Meer. Wie am ersten Schöpfungstage, so noch heute schwebt der Geist Gottes über den Wassern; wer ihn versteht, wird in der allgewaltigen Natur Anregung zu neuem Schaffen finden.



Hans Bohrdt. S. S. Kaiser Wilhelm der Grosse.

Das vollkommene Schiff unserer Zeit trägt uns hinaus zu allen Meeren. Das Element löst in uns nicht die Empfindung der Furcht und des Grauens, sondern des Lebens und der Freiheit aus, es enthüllt uns eine unendliche Fülle von Wundern, welche das Auge begierig aufsaugt und die Hand versucht wiederzugeben.

Da liegt das blanke Wasser bei Windstille vor uns, leichte Streifen, bald glitzernd vom Sonnenreflex, bald dunkel grau oder blau sich abhebend, deuten auf schwache Brisen, welche über die stille Fläche huschen. Wolken tauchen wie Vorposten eines nachfolgenden Heeres über dem Horizonte auf, die Brisen breiten sich aus, bald stört der aufkommende Wind das Wasser aus seiner Ruhe auf. Die kleinen Wellchen einen sich zu wirklichen Wellen, auf deren Kämmen lustig die weissen Katzenpfoten springen. Neue Wolken in bizarren Formen drängen empor; frischer und frischer wird der Wind, höher und höher die Wogen. Die Dampfer arbeiten schwer im Seegang, die Segler bergen die Bramsegel. Dann huschen schwarze Brisen daher, die ballenden Wolken lösen sich auf in grauen, fliegenden Dunst. Blaugrüne, weissgekrönte, zu Bergen angeschwollene Wellen drängen heran; hier und da überholt eine die andere, schwere Wassermassen prallen aneinander, die Kämme überstürzen sich, und der Sturm fegt die sprühenden weissen Staubmassen auseinander. Die kämpfenden Wogen lassen lange Streifen blanken Wassers, umsäumt von Schaum, zurück, welche ihnen ein eigenthümlich öliges Aussehen verleihen. Über die Dampfer fegen die grünen Seen hinweg, die Segler rasen unter Marssegeln dahin. Die Kraft der Natur wächst. Ein Orkan braust heran, die Wolken haben jede Form verloren und mischen sich mit dem Dunst der zerstiebenden Brechseen. Der Kampf des Menschen gegen das Element hat seinen Höhepunkt erreicht. Vertrauend auf sein festes Bauwerk sieht der Seemann der zornigen Natur gelassen entgegen. Kraft gegen Kraft. Die heutzutage mehr gleichen Kämpfer messen sich in wüthendem Ringen. Den zermalmenden Wogen setzt das Schiff die stählerne Brust entgegen, an der sie ohnmächtig zerschellen. Das

Hans Petersen. Bark im Sturme lenzend.

Wetter hat ausgetobt, die Wellen rollen regelmässiger heran und glätten sich nach und nach, die Wolken nehmen wieder Form an und lassen das Sonnenlicht durchbrechen; bald lagert wieder Friede über der blanken Fläche.

Wo das Meer brandet, entstehen die wunderbarsten Wellenformen. Die aufrollende See prallt auf den rückläufigen Sog. Das dadurch sich aufbäumende Wasser gewinnt groteske Umrisse, deren Studium hohen Genuss bereitet. Jedes Meer hat eine bestimmte Charakteristik hinsichtlich der Wellenform und der Farbe des Wassers. Jeder Badegast, welcher einmal die Ost- und Nordsee besucht hat, wird den Unterschied erkannt haben. Welch eine Stufenleiter verschiedener Formen und Farben liegt zwischen dem graugelben Wattenmeere und dem schwarzblauen stillen Ocean, wie anders ist das Bild der Hochsee, als das der Binnenmeere.

Wem das gütige Geschick vergönnt hat, das Meer bei Cap Horn zu durchkreuzen, wird den gewaltigen Eindruck der herranrollenden Wasserberge für das Leben behalten. Langsam klimmt das Schiff empor; oben auf dem Kamm blickt man, ähnlich wie im Gebirge auf Bergketten, die sich bis zum weiten Horizonte ausdehnen, dann geht es langsam zu Thal. Vorn und hinten thürmen sich die riesigen Wasserwände auf; man glaubt, dass das Schiff sich nie wieder aus der Schlucht erheben wird. Stolz aber hebt sich der Bug, das Spiel beginnt von neuem. Schwerfällig rollt das Fahrzeug und neigt sich tief bis zu einem Winkel von vierzig Graden und mehr nach jeder Seite zu Wasser. Bug und Heck schweben abwechselnd frei in der Luft, dass man den Kiel sehen kann. Eine besonders schwere Woge begräbt das Vorschiff und lässt die grüne See über das Deck schwemmen, doch kraftvoll arbeitet sich das starke Bauwerk frei und schüttelt die feuchte Last ab, um sich für den nächsten Anprall zu rüsten. Das gewaltige Schauspiel stimmt den Menschen zu heiliger Andacht. Das Gefühl des schwachen Erdgeborenen, diese ungeheuren elementaren Gewalten überwunden zu haben, lässt das Herz stolz erzittern. Die Malerei ist wohl ohnmächtig in der Wiedergabe der Erhabenheit dieser Natur. Die Musik besitzt stärkere Mittel. Beim Anhören der Einleitung zu Richard Wagners „Fliegendem Holländer“ wird mir die Erinnerung an die gewaltige Tragik des Oceans lebendiger wach, als beim Beschauen eines Gemäldes. Dennoch braucht der bildende Künstler nicht zu verzagen an seiner Aufgabe; wenn es ihm gelingt, auch nur einen Theil jener erhabenen Empfindungen, welche das Meer in ihm erweckt hat, dem Beschauer zu übermitteln, so hat er bleibende Kunstwerke geschaffen.

Hans Petersen. Hochsee-Abend.

* * *

Das Meer ist dasselbe geblieben, wie es vor Aeonen war; aber das Schiff hat im Laufe von wenigen Jahrtausenden bedeutende Wandlungen erfahren. Der einst ungleiche Kampf des Menschenwerks gegen das Element ist zu Gunsten des ersteren entschieden, und wenn auch noch heute die gewaltige Natur in wildem Zorne manches stolze Schiff zermalmt, so beherrscht der Mensch doch siegreich die Meere. Menschlicher Geist und Millionen regsamer Hände schufen die Wunderwerke unserer Zeit. Die Natur muss ihre Kräfte hergeben zum Kampfe gegen sich selbst. Alle Wissenschaften und Handwerke haben an der Vollendung des Schiffbaues Theil oder stehen in Verbindung mit ihm. Selbst die Künste sind herangezogen worden, um dem Reisenden den Aufenthalt auf dem Meere behaglich zu gestalten. Ein Schnelldampfer oder ein Panzerschiff der Jetztzeit zeigt die Kulturhöhe des Volkes, welches ihn erbaut hat.

Die Geschichte des Schiffes ist die des Menschengeschlechtes. In den Formen und Zwecken jenes spiegeln sich die Anschauungen und Kulturzustände der verschiedenen Zeitalter wieder. Der im Urzustande lebende Mensch kam über die Erfindung des ausgehöhlten Baumstammes nicht hinaus.

Die unvollkommenen, fast nur zur Küstenfahrt geeigneten, trotzdem aber mit allem Raffinement in Bau und Ausrüstung hergestellten, mit für die damalige Zeit bedeutenden Kampfmitteln ausgestatteten Ruderschiffe der Griechen und Römer zeigen die auf Sclavenarbeit fussende, trotz der eng gesteckten Grenzen der damaligen Erdkunde nach Weltherrschaft ringende Cultur jener alten Völker.

Im raubthierartig geformten Wikingerschiff sehen wir ein treues Abbild unserer rohen, nach Kampf, Beute und Blut dürstenden Vorfahren. In der plumpen, schwerfälligen Hansakogge kommt so recht das kraftvolle Bürgerthum, aber auch die enge dickköpfige Kirchthurmpolitik jener Zeit zum Ausdruck.

Die Schiffe der Renaissance spiegeln den gewaltigen Aufschwung in Wissenschaft und Kunst jener Zeit wieder. Der von Schönheit trunkene Geist schuf jene mit vergoldeten Bildwerken und bunten Malereien reich geschmückten Prachtfahrzeuge.

Um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts tritt uns mit dem stolzen, trotzigen Dreidecker die eiserne Zeit jener schweren Kämpfe, welche die Völker um die Herrschaft über die Meere führten, vor Augen. Zum letzten Male vor Erfindung der Dampfmaschine verwendete der menschliche Geist seine Kraft zur Schaffung eines Segelschiffes von riesigen Dimensionen, welches bei verhältnissmässig grosser Beweglichkeit zugleich gewaltige Kampfmittel besass, dessen Bedienung aber noch durch Menschenhand möglich war. Mit dem Dreidecker schliesst die erste grosse Epoche der Schifffahrt, wie ja auch wohl die Erfindung der Dampfmaschine einen Wendepunkt in der Geschichte des Menschengeschlechts bedeutet. Das hastende, ungeheure Kräfte entwickelnde Schiff der Neuzeit ist ein treues Abbild unserer heutigen Cultur. Es ist die Summe der geistigen und körperlichen Kraft aller Völker. Mit dem Dampfschiffe sind alle räumlichen Schranken unseres Erdballes gefallen und die Fesseln, welche den Menschen an die Scholle schlossen, gelöst.

Die Schiffe gleichen lebenden Wesen, deshalb hat man ihnen von jeher Namen von Personen und Thieren gegeben. Jedes Fahrzeug hat besondere Eigenschaften. Das eine ist wie ein gut

gezogenes Kind, ist willig und gehorsam, das andere geberdet sich als vollkommener Thunichtgut, ist störrig, launisch und richtet nur Unheil an, trotzdem vielleicht beide von demselben Erbauer nach gleichen Rissen geschaffen sind.

Schiffsloos gleicht dem Menschenloos. Welche Hoffnungen knüpfen sich an die Taufe und Indienststellung eines Fahrzeuges. Dann geht es hinaus in den Kampf, jugendfrisch nimmt es den Tanz mit den Wellen auf. Dieses überwindet spielend die Gefahren, jenes bricht schon nach dem ersten Gang zusammen. Mancher stolze Renner jagt hochmüthig am plumpen, bedächtigen Fischerboot vorbei, welches kurz darauf die Woge pflügt, in deren Tiefe der Übermüthige ruht. Einige rennen blind wie menschliche Dickschädel aneinander, einige wirft ein widriges Schicksal an den fernen Strand. Der raschen Jugend folgt das bedächtige Alter. Mit der Schnellfüssigkeit

Hans Petersen. Bewegte See.

ist es vorbei, der Rücken wird krumm, die Verbände lockern sich, schliesslich lohnt die Reparatur nicht mehr; der Tanz auf den blauen Wogen ist zu Ende. Als Hulk fristet es noch ein kümmerliches Dasein, bis es halb verfault abgewrackt wird, und von dem ehemals so stolzen Schiffe nur noch das Namensbrett oder das Gallionbild, ähnlich einem Leichenstein, Kunde gibt.

Ein reiches, herrliches Gebiet der künstlerischen Thätigkeit eröffnet sich dem Marinemaler in der Darstellung des Schiffes und der dramatischen Vorgänge in der Seefahrt aller Zeiten. Vielfach ist die Ansicht vertreten, dass das Fahrzeug unserer Tage wenig Malerisches biete, ja geradezu unschön sei. Ich behaupte aber, dass, wenn man den Geist der heutigen Schifffahrt erfasst hat, wenn im Bilde die gewaltige Kraft der stählernen Kolosse zum Ausdruck kommt, das Malerische eher gewinnt, als leidet.

ist es denn der Mühe unwerth, einen Schnelldampfer, dessen unendlich feine, edle Linien das Auge entzücken, dessen Propeller von ungeheurer Kraft getrieben das Wasser peitschen, dass alle Tritonen, Nixen und Meeresgötter des Alterthums zermalmt würden, falls sie sich in die gefährliche Nähe wagen sollten, darzustellen? Keine Statue wird den dröhnend daherschreitenden Kriegsgott ähnlich versinnbildlichen, wie es ein aus allen Schloten rauchendes, Berge von Wasser aufwühlendes, die furchtbaren Geschosse, deren Energie die Kräfte ganzer Armeen früherer Zeiten aufwiegt, nach allen Richtungen schleuderndes Panzerschiff unserer Tage im Stande ist. Ein moderner Klipper, dessen vierzig Segel von vier bis fünf Masten getragen werden, welcher in rascher Fahrt, leicht zur Seite geneigt, die Wogen schneidet, weist frauenhafte Schönheit auf. Wer das malerische nur im Farbenfleck sieht, dem bietet die Fischerflotte genügend Stoff, um seine künstlerische Kraft zu versuchen. Der wirkliche Marinemaler aber wird sich, wie der Seemann, an den feinen Linien und Formen berauschen, welche das moderne Schiff dem Auge bietet. Im Übrigen leben wir nun einmal in unserer Zeit und stellen die Gegenstände so dar, wie sie sich uns bieten. Regeln über malerische Schönheiten haben immer etwas komisches an sich. Ich erinnere mich noch heute mit stillem Lächeln eines alten Kunsthändlers in Hamburg, der mir rieth: „Malen Sie keine modernen Schiffe mit doppelten Marssegeln, vor allen Dingen aber keinen Totalschaden; so etwas ist unmalerisch und ärgert unsere Kunstkenner und Freunde.“

* * *

Zu den schönen Schlagworten heutiger Kunstapostel gehört auch der Ausdruck: „Naiv gesehen?“ — Naiv, wie ein Kind sollen wir der Natur entgegentreten und gewissermassen stammelnd wahrhafte Kunstwerke der andächtig staunenden Welt bringen. Nun ich behaupte und stehe hoffentlich mit dieser Behauptung nicht allein da, dass nur die genaueste Kenntniss der Natur bei innigster Hingabe an dieselbe den Künstler befähigt, frei und gross zu denken und zu schaffen. Ganz naiv, nur aus der Tiefe des Gemüths zu schöpfen, möchte ich dem Darsteller des Meeres und der Schifffahrt nicht rathen. Das Studium der Marinemalerei ist für den, welcher es ernsthaft mit dem gewählten Fach meint, keineswegs leicht, vor allen Dingen aber ziemlich unbequem. Die Schwierigkeiten, dem darzustellenden Gegenständlichen nahe zu kommen und dasselbe bei seiner Beweglichkeit im Bilde festzuhalten, sind zahllos. Dazu kommt, dass im Vergleich zu anderen Fächern der Kunst nur wenig Vorbilder erreichbar sind. Zur Zeit, als wir Kollegen im engeren Sinne unser Studium anfingen, war es noch schwieriger, sich an Werken der Vergangenheit zu bilden. In den Museen waren gute Marinebilder äusserst selten, ebenso im öffentlichen Kunstleben. Die Werke Melbyes und Loutherbourgs, welche wohl als Klassiker unserer heutigen Marinemalerei zu bezeichnen sind, befanden sich meist in Privatbesitz in Hamburg, oder in den Galerien Londons und waren uns daher unzugänglich. Wir pflügten mit vielfach unvollkommenen Mitteln den jungfräulichen Boden und müssen es späteren Generationen überlassen, alle Knorren, Wurzeln und Steine zu beseitigen, um das Feld herrlich auszubauen.

Hans v. Bartels pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Haus auf der Düne

Hans Petersen pinx.

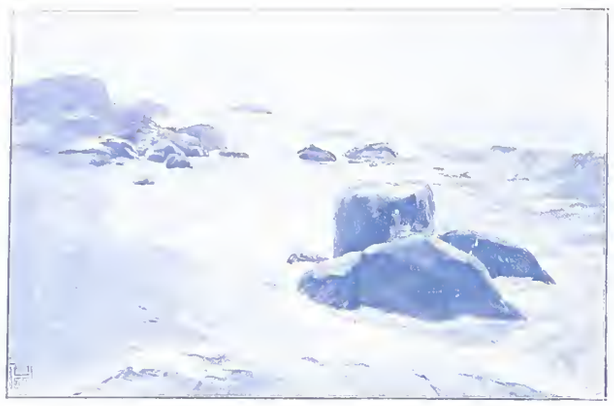
Phot. F. Hanfstaengl, Munchen

Unter Leesegel

An Akademieen oder sonstigen Lehrstätten der Kunst war das Fach naturgemäss unbekannt. Die Ausbildung dort, welche das Hauptgewicht auf das Studium des menschlichen Körpers mit besonderer Berücksichtigung der Antike legte, war dem Marinemaler eher hinderlich als fördernd, wenigstens insofern, als er in Folge des langen Studienganges leicht sein Ziel aus den Augen verlor. Unsere Marinemaler sind daher wohl meist Selbstlehrer. Auch die kommenden werden es sein müssen, trotzdem heutzutage schon eine Reihe hervorragender Kollegen in Akademieen ein Lehramt inne haben.

Carl Becker. Auf der Unter-Elbe.

Die Liebe zum Meere, die Sehnsucht, draussen auf den blauen Wogen heimisch zu werden, schafft bei vorhandener Begabung und strenger Selbstzucht den Marinemaler. Es steckt eine Art jugendlichen, abentheuerlustigen Ausreissers in ihm. Meist drängte ihn auch erst die Erkenntniss seiner Begabung davon ab, Seemann zu werden, daher ist auch wohl der Marinemaler von allen Künstlern am engsten mit dem Berufe, dem er seine künstlerische Kraft geweiht hat, verbunden. Umgekehrt stecken im Seemanne, mehr als in jedem anderen Berufe, Neigungen zu künstlerischer Darstellung. Fast jeder Seeofficier und viele Seeleute haben sich mit mehr oder weniger Erfolg in der Kunst



Carl Becker. Portugiesische Küste.

versucht, manche sogar stehen heute in der vordersten Reihe der Marinemaler. Wer als Künstler das Meer und die Schifffahrt studieren will, muss eine gute Gesundheit besitzen, um all den Unbilden des Wetters trotzen zu können. Scharfe Augen, schnelle Hand und gutes Gedächtniss müssen ihn bei der Wiedergabe der ewig beweglichen Gegenstände seiner Darstellungen unterstützen. Hinsichtlich der Schifffahrt wird er sein Augenmerk zugleich auf die Schiffsarchitektur und die seemännische Thätigkeit richten müssen. Mit wenigen Linien ist ein bestimmtes Schiff charakterisirt. Diese müssen jedoch richtig gezeichnet sein, da selbst geringe Fehler die Charakteristik schädigen würden. Die neuerdings so beliebte und bequeme Photographie ist doch nur eine Eselsbrücke, welche leicht dem Künstler verderblich werden kann, wenn er statt seines eigenen Auges den Apparat sehen und studiren lässt und mehr Studien auf der Trockenplatte als im Skizzenbuche heimbringt. Wer Bewegung darstellen will, muss diese fühlen und empfinden. Die individuelle Empfindung schafft bei der Wiedergabe das Kunstwerk, nicht der vergrösserte Abklatsch einer Momentaufnahme durch die Camera.

Freilich machen uns unsere Lieblinge das Studium manchmal recht schwer. Wer zum Beispiel ein vor Anker schwoiendes Fahrzeug malt, wird die Empfindung haben, dass es wohl gemüthlicher ist, selbst die unbändigsten Kinder oder Thiere abzukonterfeien als ein Schiff, welches herumgierend, jeden Augenblick andere Linien dem Beschauer zeigt. Genaue Studien von Schiffen wird man wohl nur auf Werften oder in Häfen machen können, und da diese mehr für den Verkehr von Handelsleuten, Seemännern und Arbeitern als für die Herren Maler geschaffen sind, wird man sich die Annehmlichkeiten denken können, welche den fleissigen Kunstjünger dort erwarten. Bei der Kriegsmarine kommt noch als erschwerender Faktor der Schleier des Geheimnisses dazu, welcher den Bau und die Ausrüstung der Kriegsschiffe heutzutage umgibt. Ich erinnere mich noch mit Vergnügen der Zeit, wo ich nach langen Bemühungen in Wilhelmshaven endlich die Erlaubniss erhalten hatte, das alte Panzerschiff Preussen zu skizziren, wobei mir zwei Berliner Schutzleute während der ganzen künstlerischen Malzeit treu zur Seite standen und mich dabei misstrauisch auf Verrath des Vaterlandes abschätzten.

Beim Studium in den Werften beschleicht Dich, edler Kunstjünger, oft stiller Neid, wenn Du der Kollegen anderer Fächer gedenkst, denen eine geduldigere Natur in Gestalt von Personen oder Gegenständen im behaglichen Atelier zugänglich ist. Du hast die Erlaubniss erhalten, ein bestimmtes Kriegsschiff zu studiren und wandelst, bewaffnet mit dem Malkasten, durch die verschiedenen Wachtposten, welche die Thore zu Deinem nunmehrigen Freilichtatelier hüten. Bösen Blickes mustern Dich die Häscher, doch der höheren Orts ausgestellte Erlaubnissschein macht sie in Ehrfurcht erbleichen. Stolz und siegesgewiss schreitest Du durch die Bassins. Natürlich gehst Du erst ein halbes Dutzendmal fehl; wo Du eine Brücke vermuthest, ist keine vorhanden, oder dieselbe

Carl Becker. Englische Küste.

gerade aufgezogen. Nach einer halben oder dreiviertel Stunden stehst Du endlich vor dem Gegenstand Deiner Träume. Da liegt das stolze Schiff vor Deinen Augen — hm — neben ihm liegt aber auch eins, welches es wenigstens zur Hälfte deckt, oder es liegen riesige plumpe Leichter längsseits, welche die schönen Linien bös schneiden, oder es wird gerade gemalt und vergoldet und die Bordwände sind mit Gerüsten und Leinwandlappen verhängt. Du wolltest Dich nun zwar eigentlich am Schwunge schöner Kurven begeistern, aber da es nun einmal nicht anders geht und die unwillkommene Umgebung des Schiffes recht malerisch aussieht, so suchst Du Dir nach längerem Prüfen der verschiedenen Standpunkte einen Ort, von dem aus sich Deiner Meinung nach das Bild am besten macht und arbeitest mit Gottvertrauen darauf los. In Deinem blinden Eifer hast Du nicht bemerkt, dass Du auf einem Schienenstrang Dich niedergelassen hast. Nach einer knappen halben Stunde werden einige Waggons herangeschoben. Auf den Zuruf der Wagenschieber hast Du gerade noch Zeit, Dich mit Deinen Malutensilien auf neutrales Gebiet zu retten, wobei freilich einige Tuben von den plumpen Rädern zerquetscht werden, namentlich die mit dem schönen Schornsteingelb, von dem Du nur noch einige mit Wagenschmiere gemischte Reste bergen kannst. Du musst jetzt also Deinen Standort ändern und findest dicht am Rande des Bollwerks einen sicheren Fleck, von welchem aus Du die Arbeit, wenngleich etwas missmuthig, wieder aufnimmst. Du musst mit der Skizze ziemlich wieder von vorn anfangen, da sich das Schiff von dem nunmehrigen Standort aus ganz anders darbietet. Nach einer weiteren halben Stunde hellen sich Deine finsteren Mienen auf, die Sache wird und macht sich auch, von der neuen Seite gesehen, nicht übel. Da kraucht es heran, düster wie das schwarze Verhängniss. Ein höhnisch fauchender Schlepper bringt einen riesigen Kohlenhulk heran, der selbstredend gerade an der Stelle, wo Du sitzt, festgemacht wird, um auf dem soeben durch die Kunst geweihten Fleck fünfhundert Tonnen schmieriger Kohle zu löschen. Gebete wenden Dein Schicksal nicht ab, einige Kernflüche mildern zwar das vulkanische Feuer der Wuth in Deinem Busen, können aber an der Thatsache, dass Du wie Ahasver weiter wandern musst, nichts ändern. Langsam tobt sich der Sturm in Deinem Innern aus. Du hältst Kriegsrath mit Dir selbst und kommst zu dem ächt männlichen Entschluss, noch einmal dem Geschick zu trotzen. Mit dem Auge des Indianers erspähst Du einen Platz an der Maschinenhalle, wo keine Wagen, keine Kohlenhulks, und auch nach menschlicher Berechnung keine anderen Gegenstände Dir den Ausblick auf Dein Modell hindern können. Allerdings siehst Du von dem Schiffe auch nicht mehr viel, dazu streicht der aufkommende

Wind recht unangenehm als bösartige Zugluft an der Wand entlang, stülpt Dir das Malbrett hin und wieder um und zaubert vor Dein geistiges Auge das angenehme Bild einer stundenlangen Schwitzkur. Doch Du bist stolz entschlossen, den Kampf mit den finsteren Mächten aufzunehmen. Nochmals zeigt Deine Skizze neue Züge. Nun aber fängt es in der Halle hinter Dir an zu zischen, sprühen, brausen, toben, hämmern und donnern, als ob alle Dämonen der Erde losgelassen sind. Du hast Dir gerade eine Stelle des geeinten Deutschland ausgesucht, wo der Märker Eisen reckt, wo Titanen gefesselte Naturkräfte lösen. Da Du nun eigentlich nicht gerade Titanen, sondern ein Schiff als Stilleben studiren wolltest, so empören sich Deine Nerven und Du geräthst in eine sogenannte Stimmung, welche in Dir den Wunsch rege macht, einige Centner Dynamit unter der Maschinenhalle explodiren zu lassen. Verbessert wird diese Stimmung nicht

Carl Becker. Nordsee-Strand.

gerade, als einige Dutzend Arbeiter aus der Halle stürzen und Dir mächtige, noch warme, rauchende Stahlplatten nicht zu Deiner Abkühlung dicht vor die Füsse legen, ein Vorgang, mehr interessant für den Kinematographen, als für den nach Ruhe lechzenden Maler. Jetzt eint sich auch der Himmel mit den finsteren Mächten zu Deinem Verderben. Es fängt leise an zu drippeln und geht dann crescendo zum Strippenregen über. Im Hintergrunde, im Nebel verschwindend, Dein Modell, zu Deinen Füssen das wärmende rauchende Metall, hinter Dir das titanenhafte Geräusch, über und unter Dir ein, von Dir freilich in anderer Form so hochgeschätztes Element, „das Wasser“, steigen Dir Empfindungen auf, wie sie der Selbstmörder fünf Minuten vor Einnahme des Strychnins im Busen hegt. Nur der schaurige Gedanke, in der „Woche“ als „Berufsleiche“ verherrlicht zu werden, hält Dich vom Äussersten ab. Geknickt schleichst Du von hinnen; Dir winkt heute nicht

Hans v. Bartels. Studie zu einem Muschelfischer.

das Lorbeerreis, sondern der Fliederthee. Am anderen Tage lächelt der Himmel. Das Schiff befindet sich nicht mehr in der Werft, sondern liegt im Strome vor Anker. Du nimmst ein Boot und machst es polizeiwidriger Weise an einer Boje fest. Nach geraumer Zeit bist Du fertig zur künstlerischen That. Aber entsetzlich, Schiff und Boot haben, gedrückt durch die Strömung, gewissermassen die Drehkrankheit, jede Minute ändert sich die Lage Deines Modells; Du verdankst es nur Deinem geschulten Blick und Deiner schnellen Hand, wenn Du dieselbe Stellung, welche das Schiff in gewissen Zeiträumen wieder einnimmt, im Bilde festhalten kannst. Trotz des stillen Wassers wiegt das Boot leise und stört dadurch die Sicherheit der Pinselführung. In der Ferne ist ein Torpedoboot oder ein grosser Schleppdampfer vorübergegangen, dessen Du, vertieft in Deine Arbeit, nicht geachtet hast. Plötzlich fängt Dein Boot an zu turnen, gerade in dem Augenblicke, als Du ein pikantes Licht aufsetzen wolltest. Letzteres wird daher zu einem Wischer von mehreren Centimetern Länge und Breite.

Über den Ärger hilft Dir nur der Gedanke hinweg, dass Du froh sein kannst, nicht mit dem gesammten Malapparat von der Bank gerutscht zu sein.

Diese wenigen Beispiele mögen dem Leser die Schwierigkeiten zeigen, welche sich dem gewissenhaft Studierenden schon bei der Aufnahme eines Schiffes in der Ruhe bieten. Ein in Bewegung befindliches Fahrzeug richtig zu skizziren, gelingt nur dem, welcher grosse Übung im Zeichnen nach der Natur und genaueste Kenntniss der Schiffsarchitektur besitzt. Auch beim Studium des Meeres gibt es Augenblicke, in welchen dem Kunstjünger das Weinen näher sein wird, wie das Lachen. Die Seekrankheit erwähne ich gar nicht, sie ist — Privatsache —, die Erwerbung der sogenannten Seebeine, ohne welche eine erspriessliche Thätigkeit auf einem Schiff fast unmöglich ist, macht schon Schwierigkeiten. Dazu

Hans v. Bartels. Fischer im Oelrock. (Studie.)

Hans v. Bartels. Katwyker Häringsfischer in der Brandung. Studie.

kommt, dass es bei Seegang wenig wassersichere Plätze gibt, an denen der Studierende mit Ruhe arbeiten kann. Auf Segelschiffen werden diese sich fast nur im Hintertheil, auf Dampfern hinter dem Schornstein oder auf der Brücke, bei schwerem Wetter vielleicht auch im Navigationshäuschen, falls der Herr Kapitän der Kunst gewogen ist und dem Maler erlaubt, dort zu arbeiten, sich befinden. Aber auch an diesen Plätzen erreicht denselben das Wasser, welches besonders starke Seen an Bord schleudern, zum wenigsten befindet er sich in dem feinen Sprühregen, als welchen der Wind die überstürzenden Wellenkämme auflöst. Das Malen mit Wasserfarben ist daher auf einem im Seegange arbeitenden Schiffe recht schwierig, und es gehört Geduld dazu, nicht gänzlich an der Möglichkeit des Studiums nach der Natur zu verzweifeln. Die Ölfarbe ist für diesen Zweck praktischer, nur muss der Skizzirapparat derart construirt sein, dass er dem Maler ermöglicht, trotz Wind und Wasser in Ruhe zu studieren. Eine Palette in der Hand zu halten, ist fast ausgeschlossen, da der Wind derart gegen diese Holztafel drückt, dass die Finger der linken Hand, welche krampfhaft den Rand umklammern, bald absterben müssen. In unbewachten Augenblicken schleudert auch die muntere Brise dem Maler die Palette gegen die Männerbrust, und die ölige Farbe zaubert dort im Nu ein ganz naiv empfundenes Stimmungsbild. Das störrige Werkzeug muss also irgendwo festgeschraubt werden, damit es kein Unheil anrichten kann. Auch die Leinwand muss auf ein sehr festes Brett straff gespannt sein, sonst fängt sie an, lustig im Winde zu bibbern, und der Maler wird, ohne es zu wollen, Pointillist. Alles Malgeräth muss mit Rücksicht auf die Windverhältnisse gearbeitet und befestigt sein, sonst fliegt bei einer Böe die ganze Einrichtung in die See, wo Tritonen und Nixen dann ihren grausamen Spott mit der frischen Skizze treiben mögen.

Wie verschieden und dabei eigenartig zugleich ist der Anblick des die Hochsee Studierenden von dem eines Malers, welcher der Natur auf ruhigeren Pfaden folgt. In Ölrock und Südwester gehüllt, dass man nur die Nasenspitze sehen kann, kauert jener inmitten des fegenden Sprühregens hinter dem Schornstein und hantirt dabei mit den durch das Salzwasser störrig gewordenen Farben auf der feuchten Leinwand.

Bei einer gewissen Windstärke hört das Malen nach der Natur wohl ganz auf. Grosse Zähigkeit und Ausdauer vorausgesezt, gelingt es vielleicht auch dann noch, vom Navigationszimmer aus, den Blick durch die mit dicker Salzkruste verschleierten Fenster auf das Meer gerichtet, einige rohe Skizzen zu Stande zu bringen. Im Allgemeinen jedoch muss der Künstler, da ihm die Natur die Abschrift versagt, den Eindruck des empörten Elementes im Gedächtniss festzuhalten suchen.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Carl Becker pinx.

Die Fangleine

Auf grossen Passagierdampfern ist das Studieren etwas bequemer, dafür aber entstehen dem Maler dort andere Schwierigkeiten. Von den hohen Aufbauten herab sieht man das Meer zu sehr aus der Vogelperspektive. Beispielsweise befindet sich die Brücke des Dampfers „Deutschland“ etwa 60 Fuss über dem Meeresspiegel, bis zu welcher Höhe sich die grösste vorkommende Woge kaum erheben wird. Die schönen Überschneidungen der Wellen, welche von niederem Standpunkte aus gesehen werden, entziehen sich in der Höhe dem Auge, auch rollen die Wogen bei der Schnelligkeit, mit welcher das Schiff dahineilt, zu rasch vorbei. Dazu kommt, dass an Bord der

Hans v. Bartels. Holländische Küste. Auslaufende Fischerflotte. (Studie.)

grossen Dampfer sich kaum ein Platz findet, wo man unbelästigt von neugierigen Augen schaffen kann. Für einen grossen Theil der Passagiere ist es eine angenehme Abwechslung in dem eintönigen Bordleben, theils aus Interesse, theils aus Langeweile, dem studierenden Maler zuzuschauen, und es gehören ruhige Nerven und sanfte Veranlagung dazu, umgeben von einer dichten Menschenmauer, bei Beantwortung der naivsten Fragen nicht in eine Art Fluchstimmung zu gerathen. Ich habe manchmal den über die Reiling fegenden Spritzer, welcher die ganze Gesellschaft auseinander stieben machte, gesegnet, trotzdem er mich selbst bis auf die Haut durchnässte.

Angesichts der vielen Schwierigkeiten, welche sich dem Malen bei Seegang entgegenstellen, wird es einleuchten, dass der Marinemaler nicht im Stande ist, grössere Bilder, wie es heutzutage vielfach üblich ist, vor der Natur fertig zu malen, und genöthigt ist, seine Werke nach Skizzen, mit Zuhilfenahme der Erinnerung und der Phantasie im Atelier zu schaffen.

Wer weiss, was die Zukunft birgt. Vielleicht konstruirt noch einmal ein erfindungsreicher Kopf ein Specialschiff mit sturm- und wetterfestem, cardanisch aufgehängtem Glaskasten, von welchem aus Kunstwerke grössten Formats gemalt werden können; vielleicht ist es aber auch dann mit einer schnelllebigen Kunstrichtung, welche mehr die Abschrift als den Geist der Natur fordert, vorbei und die schöne Erfindung kommt zu spät. Auf alle Fälle werden in Zukunft dem Studierenden der Marinemalerei weniger Schwierigkeiten im Wege stehen, als sie sich uns, den heute lebenden Kollegen, boten. Wir haben mit meist unzulänglichen Mitteln gewissermassen Entdeckungsfahrten auf jenem Gebiete machen müssen. Die kommende Generation findet gepeiltes Fahrwasser vor, von dem aus sie wieder neue Wege suchen möge. Unsere deutsche Marinemalerei hat sich frei von fremden Einflüssen entwickelt, hoffen wir, dass sie deutsch bleibe und nicht in schwächliche Nachahmung fremder Kunstfertigkeit und fremden Geistes verfalle.

G. FRANZ'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER) MÜNCHEN.

DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS

MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

☆ ☆

G. FRANZ'SCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN.

INHALTS-ANGABE.

1901. II. HALBBAND.

Literarischer Theil.

	Seite
Engels, Eduard. Walther Firle	113
Haushofer, Max. Die Karikatur	207
Heilmeyer, Alexander. Über die VIII. Internationale Kunstausstellung in München 1901	143
Merk, Emma. Plauderei	229

Vollbilder.

	Seite
Adam, Julius. Kindersegen	202
Benedito-Vives, M. Bacchus' Kinderjahre	198
Bock, Théophile de. Auf dem Acker	146
Böcklin, Arnold. Villa am Meer	166
Defregger, Franz von. Wallfahrer	154
Firle, Walther. Sonntagsschule	120
— Singende Mädchen	120
— Im Trauerhaus	128
— Die Genesende	128
— Heilige Nacht	136
— Pietà	136
Flesch-Bruningen, L. von. Anbetung	154
Geffcken, W. Intérieur	182
Gräf, Oscar. Liebesgaben	230
Hierl-Deronco, Otto. Auf dem Theater	178
Kaulbach, F. A. von. Bildniss der Frau v. K.	166
— Damenbildniss II	214
Knopf, Hermann. Das Riesenspielzeug	150
Leeke, Ferdinand. Armin bei der Seherin	222
Lefebvre, Jules. Yvonne	192
Leibl, Wilhelm. Kritiker	146
Lenbach, Franz von. Fräulein N. (Rumänierin)	162
Márk, Lajos. Die Versuchung	196
Max, Gabriel. Aeolsharfen	230
Menzler, Wilhelm. Annäherung	182
— Reifspiel	214
Mesdag, H. W. Vor Anker	170
Meyer, Claus. Die junge Frau	162
Petersen, Hans. Hochseefischer	186
Räuber, Wilhelm. Kurzer Besuch	192
Ridel, Louis. Der Abschied	196
Rupprecht, Tini. Prinzessin Marie von Rumänien	170
Salinas, A. Traubenlese	222
Schuster-Woldan, Georg. Der Rattenfänger	186
Stuck, Franz. Sphinx II	178
Tirén, Joh. Verirrt	202
Waay, Nicolaas van der. Auf dem Kirchgang	150

Textbilder.

	Seite
Apol, Louis. Winter im Walde	151
Baer, Fritz. Der grosse Eiger bei Grindelwald	171
Bergh, Richard. Nordischer Sommerabend	143
Bisschop, Christoffel. Tägliches Brot	150
Blanche, J. E. Erwachen	195
Blos, Karl. Das Legendenbuch	196
Böhme, Karl. Sirena di Capri	175
Büchmann, Helene. Märchen	177
Bürgel, Hugo. Alpenvorland	146
Busch, Wilh. Zwei Abbildungen aus „Herr und Frau Knopp“	224
Cairati, Gerolamo. Frühlingsweben	174
Caran d'Ache. John Bull und die Hungersnoth in Indien	223
Exter, Julius. Ländliche Scene	146
Firle, Walther. Studienkopf	113
— Landschaftsstudie. Lagunen von Chioggia	114
— Klosterschule	114

Seite

Firle, Walther. Auf dem Domberg 114
— Studie. Zwei Frauen 115
— Tiroler Bauern beim Mittagsmahl . . . 116
— Im Waisenhausgarten (Skizze) 117
Allein 117
Intérieurstudie 118
— Häusliche Pflicht (Studie) 119
Holländische Waisen: „Nähstunde“ . . 120
Fragment der „Communion“ 121
— Skizze zur „Communion“ 122
— Studienkopf 123
— Im Krankenhausgarten (Studie) 123
— Genesung 124
— Vater unser: „Unser täglich Brot gib uns heute“ 125
— Vater unser: „Dein Wille geschehe“ . . 126
— Vater unser: Vergib uns unsere Schuld“ 127
— Studienköpfe: „Heilige Nacht“ 128
— Studie (Röthelzeichnung) 129
— Magdalena 130
— Landschaft bei Seeshaupt am Starnbergersee 131
— Madonna mit dem Kinde 133
— Mädchen im Mohn 134
— Kinderportrait 135
— Torfarbeiter (Seeshaupt) 136
— Heilige Familie 137
— Maria 138
— Portrait-Skizze 139
— Der Künstler vor seinem Landhaus . . 140
— Der Stern von Bethlehem 141
— Portrait des Künstlers 142
„Fliegende Blätter“. Drei Textillustrationen aus Jahrgang 1852, 1856, 1857 . 217, 218
Flossmann, Joseph. Grabmal 206
Georgi, Walther. Saure Wochen — frohe Feste 153
Gillray, James. Drei Karikaturen . . . 209, 210
Goya, Francisco. Vier Abbildungen aus „Die Capriccios“ 212, 213, 214
Grandville, J. J. Die Ärzte (Aus den Fabeln von Lafontaine) 215
Grützner, Eduard. Bruder Kellermeister . . 163
Habermann, Hugo Freih. v. Der Bildhauer . 152
Harburger, Edmund. Weinschenke 153
Heine, Th. Th. Auf dem Parnass 226
Hengeler, Adolf. Duett 188
— In der Angst 227
Hildebrand, Adolf. Putte 199
Hogarth, W. Karikatur aus „The Times“ . 208
Jank, Angelo. Hetzjagd 145
Janssen, Luplau. Genre 173
Kaulbach, Hermann. Verwaiste Herzen . . 191
— Wilh. v. Karikatur aus „Reineke Fuchs“ 217
Keller, Albert von. Eva 179
Khnopff, Fernand. Isolierung 156

Seite

„Kladderadatsch“. Sechs politische Karikaturen aus Jahrgang 1890 und 1892 219, 220, 221, 222
Kramer, Josef von. Piqueur 204
Kunz, L. Adam. Pfau und Indian 170
Kurz, Erwin. Eva 202
Lang, Otto. Brunnengruppe 203
Leibl, Wilhelm. Jugendbildniss des Malers Hirth du Frênes 159
Louyot, Edmund. In der Enge 169
Mayer-Franken, Görg. Noah's Dankopfer . 165
„Meggendorfer Blätter“. Zwei Textillustrationen 225, 226
Messerschmitt, P. F. Aus der Zeit der Fugger 185
Meyer-Mainz, Paul. Alte Geschichten . . 166
Morley, Henry. Hahnenkampf 173
„Oberländer-Album“ (5. Theil). Randzeichnung aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz 224
— Gothiker und Renaissancier. (Eine stilist. Studie) 225
Oppler, Ernst. Der Brief 194
„Punch“. Karikatur aus Band XIV (1848) . 216
Putz, Leo. Idylle 147
— Eine Liebe 155
Rotta, Silvio Giulio. Verlassene Gemäuer . . 193
Rowlandson, Thomas. Karikatur 211
Samberger, Leo. Bildniss des Professors J. Wopfner 162
Schaefer, Philipp Otto. Das Gewerbe . . 157
Schildt, Martinus. Waschfrauen 149
Schlitt, Heinrich. Gnomen 181
Schmitz, Ernst. Nur a Busserl 187
Schmitzberger, J. Balzzeit 180
Schuster-Woldan, Raffael. Memento vivere 164
Schwartze, Therese. Schach und Matt . . 172
Schwarzschild, Alfred. Übermuth . . . 182
Seligmann, Georg. Bildniss meiner Frau . 161
Simon, Lucien. Procession 190
Steppes, Edmund. Berglandschaft 148
Strebel, Richard. In ernsten Betrachtungen . 158
Strobentz, Fritz. Sommertag 167
Töpffer, Adam. Karikatur 215
Viollet-Le-Duc, E. E. Capitäl aus „Dictionnaire raisonné de l'architecture française“ 229
Volkmann, Arthur. Jüngling mit Stier . . 197
— Silen auf dem Esel 198
Wagner, Alexander von. Stiergefecht . . . 183
Wentzel, Gustav. Frühstück 186
Werenskiold, E. Barschfischer 189
Wirkner, Wenzel. Büsserin 154
Wrba, Georg. Broncerelief für einen Kamin . 201
— Diana 205
Zimmermann, Ernst. Stillleben 154

WALTHER FIRLE

VON

EDUARD ENGELS-MÜNCHEN.

Es geht mir seltsam mit den Namen der Künstler. Ich kann sie nicht nennen hören, ohne sogleich gewisse Vorstellungskomplexe, die fast so bestimmt umgrenzt sind, wie philosophische Begriffe, vor dem inneren Auge erscheinen und sich entfalten zu sehen. So zum Beispiel gibt mir der Name Firle's unwillkürlich die Suggestion einer milden, melancholisch süssen Musik, die aus einem alten Hause über den Garten auf die Strasse klingt. Ich habe den Eindruck, als ob da oben, hinter den altmodischen Kattungardinen, ein Enkel Jean Paul's oder Ludwig Richter's am Spinett sässe und sich so recht von Herzensgrund sehnte. Wunderliche, fromme, gefühlvolle Bilder, ein bischen Biedermaier und ein bischen Sezession, dringen auf mich ein und entrücken mich in's Weite. Es wird mir so wohl zu Muthe, als sähe ich, über einen ländlichen Zaun gebeugt, auf sonniger Frühlingswiese blühende Mädchen brennrothe Blumen pflücken. Und so weh wird mir, als ginge ich an einem feuchtkalten Herbstmorgen über die Gasse und hörte im Waisenhaus die elternlosen Kinder mit hellen Stimmen uraltgläubige, gottvertrauende Lieder singen . . . Wie nur soviel Sonne und soviel Schatten, soviel hoffnungsvolles Knospen und soviel ergebungsvolles Welken einander finden und binden mögen? Sah man den Frühling je mit dem Herbste gehen? Schritt nicht der Sommer — oder der Winter — immer zwischen ihnen?

Walther Firle. Studienkopf.

Walther Firle. Landschaftsstudie. Lagunen von Chioggia.

Es gibt vielleicht nichts, was für Firle's künstlerische Persönlichkeit so charakteristisch wäre, wie das vollständige Fehlen jenes ruhigen Behagens, welches den Sommer, jenes trotzigen Verzichtens, welches den Winter kennzeichnet. Er ist durchaus ein Kind der gemässigten Zone des Affects. Er kann nur trauern um Verlorenes, hoffen auf Zukünftiges, nie eigentlich glücklich sein oder verzweifeln. Der Name seines Genies heisst Sehnsucht. Ohne die Sehnsucht wäre er kein Künstler. Sehnsucht ist ihm die Quelle, aus welcher er trinkt, der Tisch, an dem er sich sättigt. Sehnsucht schenkt ihm seine Entwürfe und vollendet ihm seine Bilder. Sehnsucht denkt und handelt für ihn.

Firle ist ein heimlicher Dichter. Sein Talent ist im Herzen beheimathet, hält sich in Auge und Handgelenk nur als Gast auf. Wir haben da einen Künstler vor uns, der auf der Leinwand — Verse macht. Wohlgemerkt: keinen von jenen Declassirten, die den Poeten ins Handwerk pfuschen, sondern einen wirklichen Maler, einen Lyriker der Malerei, keinen Maler der Lyrik. Firle's Kunst braucht die Augen nicht niederzuschlagen, wenn Jemand das Wort des Cornelius citirt: „Es taugt nicht, den Dichtern nachzudichten. Unsere Kunst ist frei und muss sich frei gestalten. Erwärmen sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter, das ganze Leben muss von ihnen durchdrungen sein; aber wo w i r dichten, sollen wir s e l b s t dichten und nicht für uns dichten lassen ... Scenenmalerei ist Nachdruck; die freie Kunst muss sich dessen schämen."

Walther Firle. Klosterschule.

Persönlich ist Firle ein grosser und stattlicher, blonder Mann, dessen blühendes Gesicht von einem paar gutmüthigen, treuen Blauaugen beherrscht wird. Wer sich ihn nach seinen Werken als einen verhärmten, blassen Schwärmer vorstellen wollte, würde beträchtlich irren. Sprössling einer alten, angesehenen Kaufmannsfamilie, hat er als unveräusserliches Erbe den Beruf zu einem gesunden, behäbigen, familiären, kurz: guten Leben mit auf den Weg bekommen. Und wenn auf seinen Bildern soviel Sehnsucht und geheimes Glückverlangen zittert, so widerspricht das dieser Veranlagung keines-

Walther Firle. „Auf dem Domberg".

wegs. Es beweist nur, dass ihm die Fülle des Glückes, dessen er fähig und bedürftig wäre, bisher nicht zu Theil geworden ist. Es beweist, dass in sein Leben irgend ein Etwas getreten sein muss, das über sein sonniges Naturell den Schatten einer Wolke gebreitet.

Firle's Neigung zur Schwermuth, will mich bedünken, stammt aus einem zwar nicht tragischen, aber immerhin schmerzlichen Verhängniss, welches sein Elternhaus betroffen. Er ist nämlich eine jener anhänglichen Naturen, die über das Elternhaus nie hinauswachsen. Das Elternhaus ist die Ruhe, die Sicherheit, das Glück. Nur wer die Wonne dieses Kinderbewusstseins nachzufühlen vermag, kann ihn verstehen. Was ist ihm Arges widerfahren? Sein Vater kränkelte und starb. Der alte Wohlstand des Hauses sank und schwand. Mehr bedurfte es nicht, um in seiner Seele jenen melancholischen Unterton zu wecken, der in allen seinen Schöpfungen, selbst den heitersten, so rührend anklingt.

Walther Firle. Studie. Zwei Frauen.

Das Unglück hat eine wunderbar erweckende Kraft. Es ist nicht abzusehen, wieviel Schmerz produktiv geworden ist, indem er sich an den Busen der Kunst flüchtete. Ich bin überzeugt, dass Firle in seiner auf das Ideale gerichteten Sinnesart niemals durch materielle Sorgen bedrückt worden ist. Ob seine Familie wohlhabend oder nicht wohlhabend war, mag ihm gleichgültig gewesen sein. Aber ob die Seinigen sich ihres Lebens freuten oder trauerten, ob die Stimmung im Elternhause eine frohbewegte oder trübbeschwerte war, kann dem frühgeweckten, zartbesaiteten Knaben unmöglich gleichgültig gewesen sein. Wie man sich im Herbste, wenn die Blätter fallen, nach dem Frühling sehnt und nach Vogelsang und Blumenknospen, so mag in dem jungen Herzen die Sehnsucht nach den Zaubergärten der Phantasie gekeimt sein. Gewiss ist, dass der Knabe, lange bevor er daran dachte, ein Maler zu werden, taglang mit dem unbestimmten Gefühl herum ging, etwas Schönes schaffen zu müssen. Etwas Schönes, gleichviel ob Bild, ob Lied, ob Gedicht, nur auf alle Fälle etwas Schönes, Schönes. Und so las und zeichnete und träumte der junge Mensch, ohne seine geheime Unruhe und Sehnsucht begreifen zu können.

Nun muss man wissen, was Breslau, wo Firle am 22. August 1859 geboren wurde, in den sechsziger und siebenziger Jahren für eine Stadt war. Dass ein Sprössling aus alter angesehener Familie sich der Malerei oder überhaupt der Kunst berufsmässig widme, daran war in jenen Zeiten absolut nicht zu denken. Ein Breslauer Bürgerssohn wurde Kaufmann, wurde Beamter, wurde Offizier, wurde Gelehrter — was darüber hinaus ging, war vom Bösen. Ja, als ein Freund Firle's unter die Maler ging, konnte man's erleben, dass die Eltern des jungen Mannes allenthalben wegen

Walther Firle. Tiroler Bauern beim Mittagsmahl.

ihres — verlorenen Sohnes bedauert wurden . . .

Wie solche Eindrücke auf das Gemüth unseres pietätvollen Firle wirkten, kann man sich denken. Ein Zwiespalt that sich ihm auf zwischen seinen innersten Ueberzeugungen und dem Urtheil der Leute, die er achten gelernt. Und wenn dieser Zwiespalt nicht allzutief wurde, so ist das nur dem Umstande zu danken, dass er im eigenen Elternhause einen warmen Verehrer der Kunst hatte: seinen Vater. Dieser vortreffliche Mann, seines Zeichens ein Grosskaufmann, pflegte nämlich in seinen Mussestunden selber den Pinsel zur Hand zu nehmen, um auf eine völlig autodidaktische Weise allerhand gutgemeinte Studien anzustellen. Daran freilich, dass Jemand die Malerei zu seinem Beruf erwählen könne, mochte auch er nicht denken. Er hatte nichts dagegen, dass sein Sohn in der Kunst dilettire, seine eigentliche Lebensaufgabe sollte er jedoch auf einem ganz anderen Gebiete suchen. Und zwar stand es von Anfang an fest, dass dieses andere Gebiet das eigene Contor des Vaters sein solle. Das einstmals blühende Geschäft war in Folge der Kränklichkeit des Inhabers stark zurückgegangen und sollte durch die frische Kraft des Erben wieder emporgebracht werden. Walther, als gehorsamer Sohn, fand das ganz in der Ordnung. Und so mächtig es ihn zur Kunst trieb, es kam ihm doch nie in den Sinn, sich dem Willen der Eltern zu widersetzen. Ganz schüchtern nur beichtete er der Mutter seine heimliche Liebe zur Malerei, worauf man ihm gestattete, bei Landschaftsmaler Dressler in Breslau an den Freitagnachmittagen ein paar Stunden Unterricht zu nehmen. Fünf Wochentage Geschäft und alle Fasttage ein wenig Kunst, das war also Firle's ursprünglicher Lebenslauf. Wie sehr er darunter litt, lässt sich gar nicht sagen. Aber er brauchte nur an seine Familie zu denken, um sich immer wieder zum Ausharren anzuspornen. Dieser junge Schwärmer, der sich nachher so unglaublich schnell Bahn brechen sollte, empfand über alle persönlichen Neigungen hinaus ein altkluges Verantwortlichkeitsgefühl für das Wohl der Seinigen, das ihn aller Initiative beraubte. Jener eigenthümliche Zwiespalt zwischen dem eigenen Selbst und dem Leben, der sich ihm schon in der so verschiedenartigen Werthschätzung der Kunst als solchen aufgethan, erweiterte und vertiefte sich in dem Zwiespalt, den er zwischen seiner innersten Neigung und seiner unabweisbarsten Pflicht aufgehen sah. Er ward sich einer grausamen Hemmung all' seiner jugendlich vorwärts drängenden Kräfte bewusst

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Singende Mädchen

Walther Firle. Im Waisenhausgarten. (Skizze.)

und lernte in ergebungsvoller Traurigkeit jenes Verständniss für die Poesie schweigsamer Schmerzen entwickeln, das nachmals in seinen Bildern so zarte Blüthen getrieben hat.

Natürlich konnte es dem wachsamen Auge liebevoller Eltern auf die Dauer nicht entgehen, dass der junge Spross, in seiner unerfüllten Sehnsucht nach Sonne, allmählich zu welken begann. Eine gefährliche Krise rückte umso näher in den Kreis der Möglichkeiten, als Walther zu seiner Erholung mit seinem Lehrer Dressler eine Studienreise in's Eulengebirge machen musste und nach den glücklich verlebten Wochen arbeitsamen Kunststudiums nur umso schwerer den Weg in's Contor zurückfand. Was sollte man thun? Schliesslich durfte und wollte man den guten Jungen doch nicht zeitlebens unglücklich machen! Und so geschah es denn, dass man sich eines schönen Tages offen aussprach und Walther die Erlaubniss erhielt, nach München auf die Akademie zu ziehen. . . .

Ich geb' Dir halt, was ich noch kann, sagte der Vater, damit musst Du auskommen. Und die Mutter weinte und gab ihren Segen. Walther reiste ab. Seine Landschaften aus dem Eulengebirge und Empfehlungsbriefe Dressler's gaben ihm das Geleite. Es war kein allzufreudiger Einzug in die gelobte Stadt der Künste. Sorge, Gewissensbisse, eine tiefe Trauer um die Lage der Eltern und Geschwister standen bei der Ankunft am Bahnhof Spalier. In der Stadt wollten sich die Künstler, an welche die Dressler'schen Empfehlungsbriefe gerichtet waren, partout nicht zu Hause treffen lassen. Nur nach langen, vergeblichen Versuchen glückte es, Wilhelm Diez in seinem Atelier zu überrumpeln. Das Semester hatte längst begonnen und Diez empfing den Ankömmling nicht eben mit ermunternden Worten. Warum er nicht auf die Kunstgewerbeschule gehe? Da könne er was Tüchtiges lernen und sich im Leben nützlich machen. Es seien genug Maler auf der Welt, mehr als genug. Immerhin möge er einmal zu Strähhuber gehen und nachfragen, ob ihn der brauchen könne.

Walther Firle. Allein.

Aber Strähhuber konnte ihn nicht brauchen, da seine Klasse bereits überfüllt war. Er gab ihn an Hackl weiter. . . . Hackl besah sich die Studien aus dem Eulengebirge und fand an einer kleinen Skizze, einer Brücke, die über einen Bach führte, Gefallen. Der junge Mensch, der so ernst und so schüchtern dastand, sein Urtheil erwartend, dauerte ihn. Er liess ihn also einmal

Walther Firle. „Interieurstudie".

den üblichen „Probekopf" zeichnen. Und siehe, der Kopf gelang überraschend gut. Hackl nickte Beifall. „Gehen Sie hinauf zum Rath Weber und lassen Sie sich meinetwegen inscribiren." Na, Firle liess sich das nicht zweimal sagen. Ehe noch eine halbe Stunde verflossen, war er wohlbestallter Akademiker.

Aber seltsam: Nun, da er am Ziele seiner Wünsche stand, kam er sich auf einmal wie ein Müssiggänger vor. Er hatte das Gefühl, als ob er jetzt rein zu seinem Vergnügen lebe und ein recht überflüssiges Mitglied der menschlichen Gesellschaft sei. Die Nothwendigkeiten des Lebens hatten ihn bereits zu weit von der naiven Erfüllung seiner persönlichen

Walther Firle. Häusliche Pflicht. (Studie.)

Wünsche und Bedürfnisse entfernt, als dass er mit gutem Gewissen sich selbst zu leben gewagt hätte . . . .

Um seine geheimen Gewissensbisse zu beschwichtigen, arbeitete er mit einem wahren Bienenfleiss. Keine Stunde gönnte er sich Ruhe. Kaum dass er von Zeit zu Zeit einmal an

einer der lustigen Veranstaltungen seiner akademischen Freunde theilnahm. So konnte es natürlich nicht ausbleiben, dass er in kurzer Frist beträchtliche Fortschritte machte. Schon nach vierteljährigem Besuch der Antikenklasse ermuntert ihn, der wieder keinen Muth hatte, sein Lehrer Hackl, sich um Versetzung in die Aktklasse zu bewerben. Der Leiter dieser Klasse, Gabl, findet

Walther Firle. Holländische Waisen: „Nähstunde".

die Köpfe, die Firle nach der Natur gemacht, sehr gut und nimmt ihn an. Zwei Semester bleibt Firle in seiner Lehre. Dann bekommt er auf eine seiner Zeichnungen eine Schulmedaille und darf in die Malklasse aufrücken. Den Malunterricht ertheilt Löfftz. Der wird ihm der Lehrer für das ganze Leben. Bei ihm lernt er vor allem die feine Naturbeobachtung und die sorgfältige

Technik. So gründlich wie bei Löfftz wurde damals nicht leicht bei einem Lehrer gearbeitet. Ja, vielleicht war der Löfftz'sche Unterricht in all seiner skrupulösen Exaktheit für den ohnedies zur Selbstkritik und Selbstquälerei neigenden Firle sogar allzu skrupulös, allzu exakt. Kein eigentlich akademisches Talent, hätte er beinahe mehr der Ermunterung als der unmittelbaren Belehrung bedurft. Nicht seine Fehler zu verbessern, sondern seinen Muth zu stärken, wäre für ihn das Beste gewesen. Denn nur so lange der Schaffende an sich glaubt, vermag er das Höchste zu leisten, was er zu leisten vermag. Der Zweifel kann nur Krankes, Seufzendes und Mühseliges gebären.

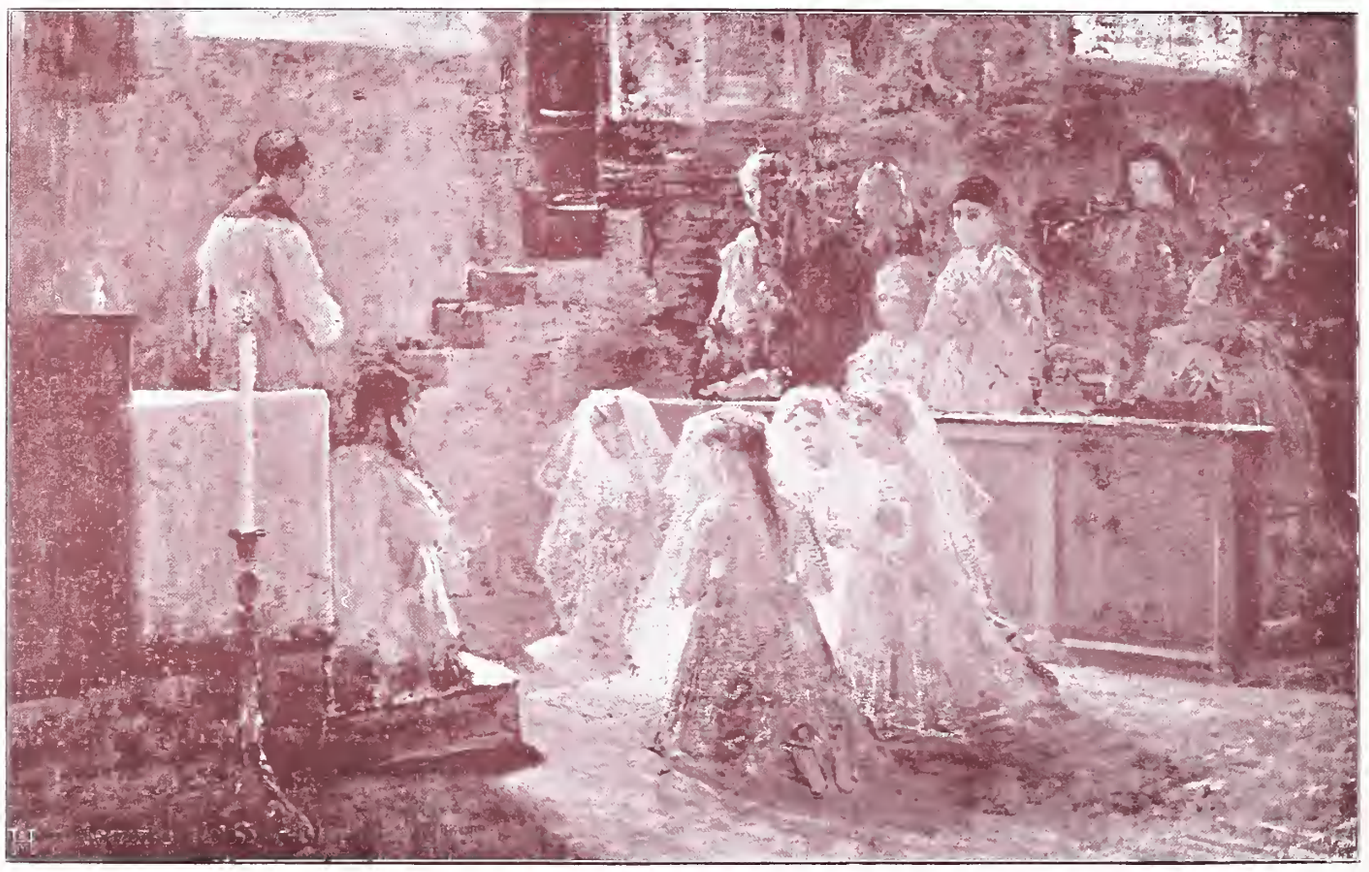
Da man aber Firle — unbewusst natürlich und mit der besten Absicht — in seiner heimlichen Skepsis bestärkte, rüttelte man an den Grundlagen seiner Schaffensfähigkeit. Der Ärmste wusste sich zuletzt schon gar nicht mehr aus noch ein. Er fühlte instinktiv, dass es mit ihm zu einer Entscheidung kommen müsse. Das um so mehr, als auch die Nachrichten von Hause immer ungünstiger lauteten. Dass er nach der Malklasse auch noch die Componirklasse durchmache, daran war unter keinen Umständen zu denken. Er musste sich so bald wie möglich selbständig machen. Seine Eltern konnten und sollten nicht länger für ihn sorgen.

Walther Firle. Fragment der „Communion".

Und so reiste er denn eines Tages mit dem Erlös eines Wirthshausbildes, eines Gambrinus, den er für ein Breslauer Restaurant gemalt hatte, an den Gardasee ab, um dort sogut es eben gehen wollte, Landschaften für den Verkauf an Kunsthändler zu machen. Aber die Landschaft der oberitalienischen Seen war ihm zu süss, und er pilgerte, da es ja nun doch einmal gleichgültig war, wo er malte, weiter südwärts. In Chioggia bei Venedig trifft er Ludwig Dill, der ihm hülfreich zur Seite steht, und malt eine Anzahl kleiner Lagunenbildchen mit figürlicher Staffage. Die Bildchen finden einen ganz leidlichen Absatz. Firle sieht sich bereits als zukünftigen Landschafter und schmiedet allerhand Lebenspläne. Da bringt ihm der Postbote einen Brief aus Böhmen, der seinem Schicksal eine ganz neue Wendung gibt. Ein reicher Onkel in Prag, dem er zur silbernen Hochzeit ein Porträt gemalt, erbietet sich, die Sorge um seine weitere Ausbildung zu übernehmen und zunächst einmal die Mittel zu einer holländischen Studienreise zu spenden. Studium der alten Niederländer und Concentration der ganzen Arbeitskraft auf ein einziges, grosses Bild, das ist die einzige Bedingung, die der reiche Onkel dem jungen Maler stellt. Wer hätte einen solchen Pakt nicht angenommen?

Firle machte sich unverzüglich auf den Weg in das Land der Mynheers und fühlte sich

dort äusserst wohl. Die alte holländische Malerei war eine Malerei für Kaufleute, bestimmt, die traulichen, sauberen Stuben der reichen Rheder und Händler zu schmücken. Naturgemäss musste der Kaufmannssohn Firle von dieser Kunst wie von einem Hauche heimathlicher Stimmungen und Erinnerungen berührt werden. In Kaufmannshäusern lernt man das Nette, Blanke, Ordentliche mehr als das Geniale und Bravouröse schätzen, man ist dort gerne unterhalten, gerne gerührt, aber der Grösse geht man wie einer Strapaze aus dem Wege, und zu dem reinen Cultus der schönen Form findet man kein Verhältniss. Firle hatte damals gewiss noch keine Ahnung davon,



Walther Firle. Skizze zur „Communion".

wie viel romantische Schwärmerei unter seinen kaufmännischen Familientraditionen schlummere, und ich kann mir vorstellen, dass ihm die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts geradezu als Ideal erschienen sind. Freilich, um so ganz in der alten Kunst unterzutauchen, dazu war er doch zu nervös, zu sensibel, zu modern; er hätte unmöglich die geleckte Technik jener Fein- und Spitzmaler erreichen können; seine stille Liebe war — — Joseph Israels, der Nestor des jungen Holland, dessen Spuren man nachher in beinahe allen Firle'schen Bildern begegnet.

Die Reihe dieser Bilder eröffnet die, man darf wohl sagen, weltbekannte „Morgenandacht in einem holländischen Waisenhaus" (1884). Firle hatte im Haag zufällig eine Schaar holländischer

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sonntagsschule

Walther Firle. „Studienkopf".

Waisenkinder gesehen und an deren reizenden Tracht grossen Gefallen gefunden. Sofort kommt ihm der Gedanke: Sollte man das nicht einmal malen? So einfach und so rührend, so lieblich und so traurig? Er begibt sich in das Waisenhaus, berichtet von seinem Vorhaben und bittet um die Erlaubniss, eines der Costüme zum Studium entleihen zu dürfen. Die Vorsteherin macht grosse Augen. Eines der Costüme ihrer Waisenkinder will der deutsche „Skilderer" haben? O, das wäre ja Profanation, das wäre ja beinahe Sakrileg! Nein, das geht nicht, darüber braucht gar nicht erst verhandelt zu werden, das ist einfach unmöglich. Barsch abgefertigt, packt sich Firle zusammen und verlässt das Haus. Aber da erlebt er etwas Wunderbares. An sein Ohr dringt Gesang! Ein leiser, frommer Morgengesang thaufrischer Kinderstimmen. Firle steht und lauscht und kann sich gar nicht satt hören. Und während er so in dem langen, kahlen Corridor verweilt, sich die Scene drinnen im Betsaal vorstellt, wie die jungen Mädchen, die er gestern in ihrer hübschen Tracht auf der Strasse erblickt, mit Notenblättern in der Hand um die Lehrerin stehen, da — da sieht er auf einmal das „einzige, grosse Bild" leibhaftig vor Augen, auf das er nach dem Wunsche seines Onkels die ganze Kraft concentriren soll. . .

Nun ist seines Bleibens in Holland nicht länger. Er macht schnell einige Skizzen, die er nöthig zu haben glaubt, und reist nach München. Hier miethet er ein Atelier in der Findlingstrasse und fährt fort, Skizzen zu machen. Eine Schneiderin muss ihm nach seinen Angaben eine Copie des holländischen Waisenkostüms anfertigen. Eine blonde Münchenerin muss den Staat anlegen und Modell stehen. Dann beginnt unter Zagen und Zweifeln die Arbeit. Wird der grosse Wurf gelingen? Wird er misslingen? Firle hat keine Spur von Zuversicht zu seiner Arbeit. Er arbeitet blos und arbeitet und arbeitet. Da besucht ihn eines Tages sein Ateliernachbar Bruno Piglheim. Der sieht das Bild und findet ein grosses Wohlgefallen daran. Firle traut seinen Ohren kaum. Also er hat nicht umsonst gerungen? Sein Werk ist kein werthloses Machwerk? Er darf hoffen? Ja, er darf hoffen. Piglheim redet dem jungen Selbstquäler herzlich zu. Er besitzt jene Gabe, durch

Walther Firle. „Im Krankenhausgarten". (Studie.)

die man Talente wie Firle am besten fördert: er entmuthigt nicht, indem er belehrt, er stärkt den Muth. Dabei versteht er es ganz wunderbar, auf die fremde Eigenart einzugehen. Nie wird er doctrinär, immer lässt er die eigenen Intentionen des Schülers bestehen und zeigt, wie sie am besten erreicht werden können. In allen Ängsten und Sorgen weiss er das befreiende

Walther Firle. Genesung.

Wort zu finden. Es ist kaum zu sagen, welch belebenden, stärkenden, erfrischenden Einfluss er auf Firle geübt. Ohne seinen freundschaftlichen Rath hätte ein Erstlingswerk wie die „Morgenandacht“ unmöglich so klar und reif und fertig gerathen können, wie es thatsächlich gerieth. Denn das ist nicht zu leugnen: die Idee des Bildes ist in mustergültig klarer und erschöpfender

Weise gestaltet. Da ist in der ganzen Composition kein einziges Moment, das nicht unbedingt zum Thema gehörte, keines, das nicht nach Massgabe seiner Bedeutung für das Thema richtig abgewogen wäre. Da ist nichts zu viel und nichts zu wenig. Da ist mit den sparsamsten Mitteln ein Stimmungsconcert von ergreifender Innigkeit gegeben. Auf dem Bild wird nicht blos gesungen, sondern das Bild singt und klingt auch selber. Der Gesang der Mädchen ist nur ein Takt im Gesang der ganzen Composition.

Musik lässt sich nicht sagen. Kein Wort ist weit und weich genug, die zarte Schwingung und den Wohllaut eines musikalischen Tones wiederzugeben. Man ist da auf die vagsten Wendungen

Walther Firle. „Vater unser“: „Unser täglich Brod gib uns heute“.

angewiesen. Und wenn ich mich ja schon einer solchen bedienen darf, so möchte ich sagen, es ist die Sehnsucht des Dunkels nach dem Lichte, die sich in dem Bilde ausspricht. In einer puritanisch nüchternen Stube sind eine alte Frau und etliche junge Mädchen versammelt. Die Alte ganz in Schwarz gekleidet und mit dem Gesicht dem Lichte abgewandt. Die Mädchen zwar auch in schwarzen Kleidern, doch mit weissen Busentüchern und Mützen geputzt und recht hineingestellt in die Helligkeit des Fensters. Zwischen der Matrone und den Mädchen aber eine weite, weite Distanz. Die Mädchen werden aus dem Waisenhaus in das Leben gehen und die Alte kommt aus dem Leben in das Waisenhaus zurück. Es gibt Waisen vor dem Leben und Waisen

nach dem Leben. Zwischen beiden liegt eine ganze Welt. Eben jene Welt, die man vor dem Fenster sieht, jene Welt, der die Alte den Rücken kehrt und in deren zartester Berührung, dem Lichte, die Mädchen das Morgenlied singen. Jugend singt sich selbst über das schwerste Geschick hinweg. Wie die Pflanze nach der Sonne, wendet sich die junge Menschenblüthe nach dem Leben. Aber das Ende bleibt — die Alte zeigt es — das Verwelken und die Nacht . . .

Für das Arrangement des Bildes ist das Vorbild Pieter de Hochs und jener anderen Holländer benutzt worden, die gegen das Licht gemalt haben. Das ist ein sehr glücklicher Griff. Denn einmal kommt bei dieser Art Malerei viel mehr auf die Leinwand: die ganze Welt draussen, ihr

Walther Firle. „Vater unser": „Dein Wille geschehe".

Wetter, ihre Jahreszeit, ihre Häuser und jenes undefinirbare Etwas, das die Jugend lockt und das Alter zurückstösst. Zweitens wird durch den Contrast des traulich-sicheren Drinnen und des unbarmherzig ungewissen Draussen das Mysterium der Verführungskünste des Lebens doppelt eindringlich ad oculos demonstrirt. Und drittens bringt die Silhouettenwirkung der Gestalten, die von dem zarten Lichte wie von einer Gloriole umflossen erscheinen, einen ganz eigenthümlich keuschen Lyrismus zuwege, der zu der Jungfräulichkeit des behandelten Themas wie der Duft zur Blume passt. Gegen das Licht prüft man die Reinheit der reinsten Dinge: die Klarheit des Wassers im Glase und die Makellosigkeit des Edelsteins in goldener Fassung. So scheint auch

Walther Firle pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Genesende

die Gegen-das-Licht-Malerei die Dinge auf ihren inneren Reinlichkeitsgehalt zu untersuchen. Man kann nur Klares gegen die Unschuld des Lichtes halten, ohne ihm zu schaden. Alles Trübe wird noch trüber, wenn die Sonne es zu durchdringen versucht, alles Schmutzige direkt schwarz. Und wenn eine solche Malerei Farben übrig behält, so sind es nur jene heimlichen, sehnsüchtigen, verschämten, die gleichsam aus dem Verborgenen winken, nicht jene leichtfertigen, oberflächlichen, frechen, die sich vor dem Nächstbesten entblössen. Gegen das Licht malt der Colorist von pessimistischer, mit dem Lichte der von optimistischer Weltanschauung. Gegen das Licht der Melancholiker, der jedes Bischen Farbe und Freude dem Schatten abringen muss, mit dem Lichte

Walther Firle. „Vater unser“: „Vergib uns unsere Schuld“.

das Glückskind, dem Farbe und Freude das Selbstverständliche, Schatten aber nur eine Begleiterscheinung des — Abends sind.

An der Morgenandacht malte Firle ungefähr ein Jahr. Dann begab er sich im Auftrag seines Gönners nach Berlin, um dessen Sohn, einen sehr lebenslustigen jungen Maler, ein wenig zu beaufsichtigen. Die Morgenandacht schien vergessen. Sie stand nach seiner Meinung in seinem Münchener Atelier und sollte später einmal die letzte Feile erhalten. Da will es der Zufall, dass er sich eines Tages in das Café Bauer begibt und eine Münchener Zeitung in die Hand nimmt. Er schaut in's Feuilleton. „Kunstverein“. Ja, ja, der Kunstverein! Da sind sie alle, die Bekannten

aus München. Aber was ist das? Steht da nicht einer Namens Firle? Walther Firle? Ja, das ist ja er selber, das ist ja seine Morgenandacht. Und das Bild wird gelobt. Überschwänglich beinahe gelobt. Firle glaubt zu träumen. Immer wieder muss er die Kritik lesen, um sich zu überzeugen, dass er bei wachen Sinnen ist. Wie nur sein Bild in den Kunstverein gelangt sein mag? Während seiner Abwesenheit! Ohne seine Einwilligung! Sollte vielleicht Piglheim — —? Piglheim, der dem Werke ein so väterliches Wohlwollen entgegengebracht hatte — —? Piglheim, der Gute, Vortreffliche, Hilfsbereite — —? Es war in der That so, wie Firle muthmasste. Piglheim selbst sandte alsbald die über das Bild erschienenen Kritiken ein und gratulirte. Firle war überglücklich. Aber er sollte noch grösseres Glück erfahren. Das Bild kam auch nach Berlin und erhielt dort die zweite goldene Medaille und wurde für die Berliner Nationalgalerie angekauft. Ja, es gab sogar Aufträge! Alle Welt wollte auf einmal singende, junge Mädchen in holländischer Waisentracht haben. Firle variirte das Motiv ein paar Mal und flüchtete dann, da er neue Thaten vollbringen und nicht alte wiederholen wollte, nach München, in die Einsamkeit des Dorfes Polling. Und hier schuf er sein zweites grösseres Werk, die „Sonntagsschule".

Walther Firle. Studienköpfe: „Heilige Nacht".

Hatte bei der „Morgenandacht" die Stimmung die ganze Anlage beherrscht, so wurde hier von den Thatsachen ausgegangen. Es sollte nicht etwas ausgedrückt, es sollte etwas geschildert werden. In der Waisenhausscene war mit feiner Berechnung der Rahmen tief über den Köpfen der Figuren hinweggeführt, so dass die Musik nicht verflattern konnte und die Menschen in einem Milieu von comprimirter Stimmung zum Hauptgegenstand der Darstellung wurden. Jetzt wurde der Rahmen ganz oben hingeführt, derart, dass die Personen in dem hohen Raume nur als bescheidener Theil des Ganzen erscheinen, und der Beschauer ein beinahe schmerzliches Bewusstsein von der Unbeträchtlichkeit des Menschen erhielt. Der Mensch ist innerhalb des Weltganzen nicht so wichtig, wie uns die Priester und Dichter glauben machen wollen, und gerade damals, als Firle das Bild malte, in den Blüthetagen eines philosophisch angehauchten Naturalismus, hatte man für

Walther Firle. „Studie“ (Röthelzeichnung).

derartige Dinge ein zartes und muthiges Verständniss. Man darf sagen: Die Sonntagsschule ist Firle's freundnachbarlichste Auseinandersetzung mit dem Naturalismus. Kein anderes unter seinen Werken ist so beflissen, eine simple Naturabschrift zu schreiben wie dieses. Für alle anderen ist die Natur Mittel, für dieses Selbstzweck. Firle wollte einmal wahr sein, nichts als wahr, Thatsachen feststellen, nichts als Thatsachen. Und es ergab sich, dass er nicht nur Musik zu machen, sondern auch zu beobachten und zu charakterisiren weiss. Eine Schule sollte dargestellt werden, ein Lehrer, der unterrichtet, und eine Kinderschaar, welche lernt. Dass der Lehrer lehre, die Gesichter der Kinder die wechselnden Grade des Verständnisses für die Lehre ausdrücken und dass das Ganze in Licht und Luft und Raum so gegeben sei, wie es sich dem objectiven Betrachter darbietet, darauf und auf nichts ausserdem kam es an. Firle zeigte sich seiner neuen Aufgabe mit derselben erstaunlichen Selbstverständlichkeit gewachsen, mit der er auch die „Morgenandacht" bewältigt. Soviel Gestalten das Bild enthält, soviel lebendige und charakteristisch geschaute Menschen enthält es. Der Psychologe Firle vollbrachte da sein erstes Meisterstück. Wie der Magister unsicher auf den schlappen alten Beinen steht, mit den ungeschickten, aus allzulangen Ärmeln hervorstehenden Händen das Buch hält und innerlich ganz bei der Sache ist, ohne nach Aussen auch nur die geringste Pose zu bieten, das ist ebenso rührend und schlicht als wahr und gründlich gegeben. Vollends vorzüglich sind die Kinder geschildert, bei denen der Ausdruck des individuellen Charakters ganz wunderbar mit dem Ausdruck des inneren Schauens, der Richtung des geistigen Blickes auf die Worte des Lehrers gekreuzt erscheint. Und wenn man diesen Blick der Kinder genauer prüft, wie er weit weniger von der aufzuckenden Helle der verstandesmässigen Erkenntniss als von dem contemplativen, gemüthvollen Begreifen des bon sens du coeur hat, so kommt man freilich zuletzt doch wieder darauf, dass auch der Poet Firle die Hand mit im Spiele gehabt haben müsse, dass da nicht einfach Schule, sondern eben Sonntagsschule gehalten werde und dass der ertheilte Unterricht kein anderer als derjenige der Erbauung und der Andacht sein könne. Nunmehr gewinnt das Anfangs so objectiv und artistisch wirkende Bild eine ganz neue, eigene Note. Die geknickte Haltung des Lehrers verwandelt sich in den Ausdruck der Demuth des gläubigen Menschen vor dem Göttlichen, aus der Dürftigkeit der nicht eben sonntäglich gekleideten Kinder hebt sich der stille Glanz des inneren Sonntags, der Feierlichkeit des Herzens heraus, und der hohe, kahle, trostlose Schulraum, in dem die Schule fast verschwindet, wird zum Symbol dieses traurigen Menschendaseins, aus welchem die Frommen ihre Zuflucht in ein schöneres, wärmeres, himmelblaues Jenseits suchen. Durch die Fenstern aber — man merke: das

Walter Firle. „Magdalena".

Walther Firle pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Trauerhaus

Licht fällt von oben herein! — schauen die Wipfel der Bäume herein und man erinnert sich, dass nur der Mensch von metaphysischen Träumen und Sehnsüchten gequält wird, während alle anderen Wesen, vom Wurm im Staube bis zum Stern am Himmel, in unerschütterlichem Gleichmuth ihres Daseins Kreise vollenden . . .

Walther Firle. Landschaft bei Seeshaupt am Starnbergersee.

Wir haben also in der Sonntagsschule abermals eine — Dichtung vor uns, wenn auch eine solche, in welcher das subjective Element discret in den Hintergrund tritt. Und wiederum ist es eine seltsam schmerzliche Melodie, die der Maler anschlägt und — zu einer milden, liebkosenden Lösung führt. Ein verhaltenes Mitleid, eine feine, leise Hülfsbereitschaft und Güte, etwas Christliches ist in dem Bilde. Der jugendlich zärtliche Lyrismus der „Morgenandacht“ nimmt ein männlicheres, still ernstes Gesicht an.

In dieser Richtung schreitet das 1886 entstandene „Im Trauerhaus“ weiter fort. Auch hier haben wir wieder eine Genrescene, hinter welcher das feinere Ohr eine leise, ferne Musik religiösen Gepräges vernehmen wird. Die Neigung zum Religiösen lag damals in der Luft. Die schweren socialen Kämpfe der Zeit und die Wahrnehmung, dass das geistige Elend des Proletariats noch schrecklicher als das wirthschaftliche sei, veranlasste eine grosse Anzahl von Künstlern, allen voran Uhde, eine Neugestaltung der in italienisch-byzantinischer Feierlichkeit erstarrten Religionsmalerei zu versuchen. An diesen Versuchen betheiligte sich, allerdings mehr instinctiv als bewusst,

auch Walther Firle. Er kam, indem er bloss ruhig seinen Weg ging, ganz von selbst darauf. Er bedurfte gar keiner Anregung durch Uhde und noch weniger einer Anlehnung an diesen. Zwischen Uhde's Welt und der seinen ist eine Kluft, die keine Brücke zu überspannen vermöchte. Uhde ist eine aggressive, Firle eine defensive Natur. Uhde will lehren und bekehren, Firle ergreifen und beglücken. Uhde versucht, verstummte Saiten des Gemüthes wieder zum Tönen zu bringen, Firle möchte klingende Saiten mit neuen Weisen beladen. Uhde redet zu Ungläubigen, Firle zu Gläubigen, Uhde zu Proletariern, Firle zu Bürgern. Uhde geht bis an das Ende des Naturalismus, bis zum Hässlichen, Firle kehrt auf halber Strecke um und befleissigt sich einer gewissen Lieblichkeit und Anmuth.

In Firle ist eine beinahe kranke Sehnsucht nach Schönheit und Poesie, für welche er im Leben wie in der Kunst nach äusseren Zeichen sucht. Missglückt ihm dieses Suchen, so schlägt seine Stimmung sogleich in eine tiefe Traurigkeit um. Sehnsucht und Traurigkeit, — das sind nun aber die Gefühlsnoten, aus welchen vornehmlich die religiösen Bedürfnisse ihre Nahrung schöpfen. Firle brauchte also nur seinem eigenen Instinct zu folgen, um eines Tages bei der religiösen Malerei anzulangen. Er will offenbar weltliche Scenen schildern und geräth je länger je tiefer in's Kirchliche hinein. Hatte er in der Morgenandacht blos ein frommes Lied gesungen, so hatte er in der Sonntagsschule bereits Katechese gehalten. Nunmehr im „Trauerhaus" versucht er den tiefsten Schmerz des Lebens durch die Religion zu trösten.

Bezeichnend für ihn ist, dass weder seine Sehnsucht noch seine Traurigkeit jemals einen extremen Ausdruck gesucht. Sie sind immer wohl temperirt, nie acut, sondern chronisch. Im Trauerhause sitzt eine Wittwe an der Bahre ihrer einzigen Tochter, aber in dem Bilde ist nichts von jener herzbrechenden, verwüstenden, den ganzen Menschen ausschöpfenden Traurigkeit, der man sonst wohl auf derartigen Darstellungen begegnet. Die Mutter hat sich nicht über den Sarg geworfen, sie ist noch weniger zusammengebrochen, sie hat sich auf einen Stuhl gesetzt und weint vor sich hin. Die übrigen Anwesenden aber sind der Todten wohl überhaupt fremd. Sie sind alle voll Theilnahme, aber persönlich nicht verwundet. Das Bild ist ein lyrisches Maestoso, kein Trauerspiel. Es ist — ein Solo des Schmerzes mit Chorbegleitung. Und das eben ist das Religiöse darin. Für den Gläubigen ist der Tod kein so schreckliches Ereigniss wie für den Ungläubigen. Für den Gläubigen bedeutet er keine Vernichtung, sondern eine kurze Trennung. Firle's Bild wirkt eher wie ein Trost am offenen Sarge, denn wie ein Aufschrei des verzweifelnden Herzens. Die bräutlich gekleidete Todte steht vor den Augen der Anwesenden bereits als himmlische Braut da; und wenn die Mutter weint — die Freunde beten. . . . Das Weh der Mutter wird durch die Frömmigkeit der Fremden aus seiner Enge herausgehoben und zu dem ruhigen Gefühle gottergebener Trauer geadelt. In der Anordnung der Gruppen liegt die Musik des Liedes. Christus ist nicht persönlich gegenwärtig, aber wer genauer zuschaut, wird seine Engel unsichtbar über der Scene schweben sehen. Das Bild identifizirt sich nicht mit der Mutter und nicht mit den Betern, sondern mit einem Lied ohne Worte, in das vor allem auch der Tag draussen vor den Fenstern, das Leben, die Welt ihre Stimmen hineinmischen. Firle's Bilder, wenn sie nach dem

Walther Firle. „Madonna mit dem Kinde.“

Höchsten streben, haben immer etwas Universelles, der einzelne Vorgang ist stets mit feiner Kunst in das Weltganze hineinverwoben.

„Im Trauerhause“ begründete Firle's Ruf. Künstler, wie Prof. Karl Raupp, widmeten dem Bilde enthusiastische Journalartikel. Von Paris kam Sedlmayer nach München und bot Firle ein Jahrgehalt nebst freiem Atelier in Paris, wenn er fortan alle seine Bilder ihm überlasse. Firle nahm den Vorschlag nicht an, da er sich nicht abhängig machen wollte; doch fand er sich bereit, eine seiner Skizzen für den Pariser Kunstfreund in grossem Format auszuführen. Es war dies ein jetzt leider in Paris verschollenes Gemälde, von welchem der hiesige Hofschauspieler Aloys Wohlmuth eine überaus temperamentvoll gemalte Farbenstudie besitzt und von dessen Art die beigegebene Abbildung eine Vorstellung vermitteln mag. Dargestellt ist — unsere Abbildung gibt nur einen Theil der Composition — der Altar der Pippinger Kirche bei Pasing, mit dem Geistlichen auf den Altarstufen, den knieenden Kindern und einem Theil der betenden Gemeinde in den ersten Bänkereihen der Kirche. Man erkennt auf den ersten Blick, dass hier Firle im Begriffe ist, eine für ihn völlig neue Bahn zu betreten, die er leider in keinem seiner späteren Bilder wieder aufgenommen hat.

Walther Firle. „Mädchen im Mohn“.

Ich habe den Eindruck, als müsse er damals sehr glücklich und voller Schwung und Zuversicht gewesen sein; so festlich und so repräsentativ wirken Auffassung und Mache des Bildes. Kaum dass man den alten, immer wie von einem geheimen Kummer bedrückten Firle wiedererkennt. Wüsste man den Maler nicht, man könnte eher auf einen Spanier als auf einen Deutschen, eher auf einen Schüler des Jesuitenbarock als auf einen Schüler der alten Niederländer rathen. Wie ein Rausch geht es von der Leinwand aus. Alles ist Duft und Glanz und Oberfläche. Die Farbe führt das grosse Wort. Sie schwelgt in Üppigkeit und Leichtsinn. Kein künstlerisches Ausdrucksmittel, das so zur Trunkenheit neigte, wie die Farbe. Je nüchterner Firle in seinen sonstigen Arbeiten ist, um so orgiastischer gibt er sich hier. Wie im Taumel muss er das gemacht haben. Und ich kann mir nicht helfen, ich glaube, dass er sich einen grossen Schaden zugefügt hat, als er aus seinem Rausche zu erwachen suchte. Wie ich die Situation verstehe, stand er damals auf dem Punkte, über sich selbst hinaus zu gelangen.

Walther Tritt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pieta

Alles verhaltene Glück, das in ihm war, alle Jugend und aller Muth rissen gewaltsam an den Schranken, die das Leben um sie her errichtet hatte, ein grosses, befreiendes Ostern der Seele wollte ihn emporheben und mit neuen Hoffnungen einen neuen Tag beginnen.

Aber Firle war doch wohl bereits zu reif und erfahren geworden, als dass er jetzt noch auf die Versprechungen eines einzigen Frühlingsmorgens hin sein ganzes Denken von Grund aus erneuert hätte. Nichts erobert sich schwerer als ein bischen Freude, wenn man das Leben als ein Trauerspiel erkannt hat, und leichter noch geht man von Thränen zum Lachen über, als von jener gefassten Traurigkeit, die ein gleichmüthiges Gesicht zeigt.

Nach dem Rausch der „Communion" zieht sich Firle in beinahe herber Resignation auf den Pessimismus seines „Vaterunser" zurück. Alles was in ihm an Ernst und schmerzlicher Erfahrung steckt, webt er in diese Trilogie hinein. Er legt darin seine ganze Ansicht über das menschliche Leben nieder. Das Menschenleben ist Sorge um das tägliche Brot, Liebe und Sterben. Um diese drei Achsen dreht sich das ganze, scheinbar so complicirte Uhrwerk. Man könnte sagen, dass noch eine vierte Achse vorhanden sei: jener heroische Trieb, welcher die Heldenthaten des Patrioten und die Culturthaten des Genius vollbringt. Aber für diesen Trieb ist innerhalb der Begabung Firle's kein Raum. Er ist zu aktiv, zu aggressiv für ihn den Träumer, den Sehnsüchtigen. Firle ist eine passive Natur. Er fasst selbst den Daseinskampf, die Liebe und das Ringen mit dem Tode passiv: um das tägliche Brot betet er, dem Tode ergibt er sich, und die Liebe, statt ihr Glück zu ergreifen, bittet um Vergebung, dass sie glücklich zu sein gewagt hatte. „Unser tägliches Brot gib uns heute", „Dein Wille geschehe", „Vergib uns unsere Schuld" — so redet Firle von Arbeit, Sterben und Liebe. Er muss bitten und beten, wenn er ihr letztes Geheimniss erschöpfen will. Er hat die grosse Nichtigkeit allen menschlichen Treibens durchschaut und findet unter der schwankenden Fülle der Erscheinungen keinen anderen Halt als die Ergebung in Gottes Willen. Fromm sein von Grund aus, das ist seine Erlösung von allem Jammer. Er ist ein grosses Kind, und Gott der Herr ein gütiger Vater. Wenn Andere beten, so kommt immer ein falscher Ton in das Gebet. Einige werden weinerlich wie Sklaven, die vor ihrem Despoten winseln, andere ceremoniös wie Minister, die vor ihrem Souverän stehen. Firle dagegen bewahrt

Walther Firle. „Kinderportrait."

den natürlichen Ton des Sohnes, der sich dem Vater anvertraut. Er hat etwas so Selbstverständliches, Vertrautes, Einfaches in seinem Vortrag, wie man es nur in ganz wenigen, religiösen Bildern alter und neuer Zeit findet. Es wirkt — erfrischend, ihn beten zu sehen. Er überredet zur Selbsteinkehr, indem er fromm ist. Sein Glaube ist Natur. Es ist gleichgültig, ob der Gott, welchen er verehrt, existirt oder nicht, ob er Zeus oder Jehova, Wuotan oder Pan heisst: er ist das Zeichen, in welchem sich die Frömmigkeit aller Zeiten und Bekenntnisse einig ist.

In ästhetischer Hinsicht könnte vielleicht das mittlere Bild Anlass zur Kritik bieten. Während sich nämlich die „Unser tägliches Brot . . .“ und „Dein Wille geschehe“ unmittelbar an Gott richten, wendet sich das „Vergib uns unsere Schuld“ mittelbar an einen Menschen, den Vater des heimkehrenden Mädchens. Aber wer wird sich dessen angesichts des unaussprechlichen Stimmungszwangs der Bilder bewusst? Gerade das mittlere Bild ist als Scene das wirksamste. Es ist von einer Tiefe und Wahrheit der Psychologie und einer Schlichtheit und Deutlichkeit der Erzählung, die kaum überboten werden können. Wie die alte Frau, bangend und bittend, die Hand auf die Schulter des Mannes legt, der Mann zwischen Zorn und Verzeihung schwankt, der Gesell beklommen und neugierig aufschaut, das Mädchen blöde vor Angst und Unglück an der Thür verharrt, das hat ein Poet gesehen, dem sich an Beobachtungsschärfe und Simplicität der Mittel nur wenige vergleichen können. — Die Sterbescene verzichtet auf psychologische Darlegungen und verlegt allen Nachdruck auf die stumme Beredsamkeit des Milieus. Auch hier ist mit wenig Worten unendlich viel gesagt. Das brennende Nachtlicht auf der Kommode und das Grauen des Tages vor den Fenstern erzählen von einer entsetzlichen Nacht, deren Ende der müdgewordene Schmerz der Mutter übersah. Auch symbolisirt der Kampf des Tageslichtes mit dem Nachtlicht sehr fein und diskret den Kampf zwischen Leben und Tod, der auf dem Krankenlager ausgefochten wird. Was ist das Sterben nach dem Glauben der Gläubigen? Das Verlöschen eines kleinen vergänglichen Lichtes im Glanze eines grossen, ewigen. —

Walther Firle. „Torfarbeiter“. (Seeshaupt.)

Die Mittagscene in der Arbeiterstube, das „Unser tägliches Brot gib uns heute,“ ist

Walther Fuhr pinx. Phot. F. Hanfstaengl, Munchen

Heilige Nacht

mir persönlich das liebste der Bilder. Denn es ist vor den Fenstern ein ganz klein wenig Sonne und Grün, und ich meine, Firle's Wesen müsse sich am harmonischsten da aussprechen, wo er über dunkle Tiefen ein wenig Glanz und Schimmer breiten kann.

Walther Firle. „Heilige Familie".

Das unausrottbare Glückverlangen einer gesunden Natur ist nun einmal auf die Dauer nicht hintanzuhalten. Firle ist nicht der Mann, sich trotzig vor der Welt zu verschliessen. Sein Pessimismus konnte unmöglich mehr als ein Durchgangsstadium sein. Was er auch thun mochte, der Jubel, den er in der „Communion" angeschlagen, musste eines Tages wieder zum Vorschein kommen und sich dann dauernd in seiner Kunst consolidiren.

Thatsächlich ist seine ganze neuere Entwickelung ein ununterbrochenes Vorwärtsschreiten auf dem Wege zum Frieden des Herzens und zu ruhiger Heiterkeit. Er bekommt das Leben, das so lange mit Centnerschwere auf ihm lag, allmählich unter die Füsse und wird ein freier Herr seiner Träume und Freuden.

Er genest und malt „die Genesende". Das Bild enthält alle Traurigkeit der Krankheit und alle Hoffnung des neuen Lebens. Ich wüsste kein Firle'sches Werk zu nennen, das soviel gegenständliche Kraft, soviel innere Ueberzeugung und Selbstsicherheit besässe wie dieses. Das macht: Firle gibt unter dem Symbol des genesenden Mädchens unmittelbar sich selber. Er hat das, was er darstellt, persönlich erlebt. Das Fazit seines ganzen Schicksals liegt in diesem scheuen Sichwiederanklammern an die Erde.

Aber es ist etwas zuviel Pathos in diesem Sichwiederanklammern. Das erweckt Verdacht. Wie strotzt das Bild von Erdgeruch und Erdkraft! Wie drängen sich die Kräuter der Wiese in üppiger, schwellender Fruchtbarkeit! Wie ist die rührende Gestalt des Mädchens erdschwer von Herkunft, Leben und überstandenem Leid! So krampfhaft äussert sich die natürliche Wiederversöhnung mit der Erde wohl schwerlich. Da muss irgend ein Zwang walten, der vorläufig des Guten zuviel thut, um nachher, wenn die erste Hitze verflogen, zu der alten Gleichgültigkeit zurückzukehren. Selbst die schönste „Genesung" schliesst einen Rückfall in die Krankheit nicht aus. Und man muss bei Firle mit dieser Möglichkeit umsomehr rechnen, als in seiner Art zu gestalten

und zu empfinden nach wie vor etwas seltsam Weltfremdes zurückbleibt. Man sehe daraufhin nur einmal sein heiterstes Bild, die blumenpflückenden Mädchen, an. Die reizenden Geschöpfe pflücken Blumen und blühen selber wie die Blumen, die sie pflücken. Aber so recht verwachsen mit der sonnigen Landschaft, in der sie athmen, sind sie keineswegs. Es liegt vielmehr ein weh-

Walther Firle. „Maria".

müthiger Reiz über ihnen, als ahnten sie in irgend einem verborgenen Winkel unter der Schwelle des Bewusstseins, dass ja doch all diese Blüthe und Herrlichkeit verwelken und verwesen werde . . . Firle vermag eben jenes christliche Vergänglichkeitsgefühl, welches kein Ding mit fester Faust ergreift, weil es die Stunde der Trennung vor Augen hat, nicht zu überwinden. Er fühlt sich als Fremdling auf der Erde, nicht als eingeborener Sohn und Erbe. Er würde sich im Sturm der

Elemente nie als Bruder dieser Elemente, sondern immer nur als ihr Opfer fühlen. Im Grase liegend, wie Werther, würde er in Stein und Pflanze, Wurm und Käfer keineswegs Seinesgleichen, Fleisch von seinem Fleische und Geist von seinem Geiste erkennen wie jener. Alles, was er über sich vermag, ist, keine feindliche Haltung gegenüber dem Leben und der Wirklichkeit mehr anzunehmen. Nicht mehr zu seufzen, sondern zu verstehen, nicht mehr zu leiden, sondern zu lächeln, reif zu sein. Das ist das Ergebniss seiner „Genesung".

Warum sich auch in tausend Sorgen und Nöthen mit der Wirklichkeit auseinandersetzen? Gibt es nicht eine freie Welt der Träume, in der Jeder leben kann, der nur den Muth und die Kraft dazu hat? Firle's Herz gehört fortan dem Unwirklichen, Überwirklichen, der christlichen Mythologie. In den Mittelpunkt seiner beiden nächsten Bilder tritt die „Heilige Nacht", das Symbol der Wiedergeburt, die Erfüllung der innigsten Sehnsucht frommer Menschen, die Geburt des göttlichen Kindes.

Als ein Kind kommt dem Maler das Glück zur Welt; er weiss mit seiner jungen Heiterkeit noch nicht mehr anzufangen, als ein Kind mit dem Leben. Er hat sich eben erst zur Freiheit durchgerungen und beträgt sich in der neuen Sphäre beklommen und verlegen. Ein Stammeln, ein Irrereden, ein Schwärmen ist all' sein Thun und Lassen. Nur allmählich findet er den Muth, die Zentnerlast des Objekts abzuschütteln und ganz seinen subjektiven Eingebungen zu folgen. Immer noch fällt er in den Dialekt des Realismus zurück und redet mit Träumen wie mit Wirklichkeiten. Mühte er sich früher, dem schweren Stoff die zarten Stimmungen seines Inneren abzuringen, so bekleidet er jetzt, phantastisch spielend, seine leichtesten Visionen mit soviel Wirklichkeit, als ihm gerade in den Wurf kommt. Er weiss noch nicht, dass auch die Freiheit ihre Gesetze hat, und dass diese strenger noch sind, als die der Vasallenschaft. Er muss sich noch orientiren und acclimatisiren.

Walther Firle. „Portrait-Skizze"

Aber er orientirt und acclimatisirt sich bald. Schon das Triptychon „Der Glaube" zeigt ihn auf beträchtlicher Höhe der idealen Formgebung. Gedanklich, als harmonischer Dreiklang einer poetischen Grundidee, bewundernswerth wie alles, was Firle dichtet, hat das Werk seinen eigentlich

ästhetischen Reiz in einer sublimen Schwärmerei für das Ewig-Weibliche, die sich von dem Boden der Wirklichkeit in die freien Zonen des Ideals erhebt. Durch alle Werke Firle's geht eine stille Verehrung für das schöne Geschlecht. Immer ist eine Frau die Trägerin des Themas der Bilder. Und immer ist diese Frau hübsch. Nicht eigentlich schön, aber anmuthig. Im „Glauben" tritt nun zum ersten Mal die ideale Frau, die Heilige hervor. Sie bleibt allem Mystischen und Somnambulen, allem Raffinirten und Perversen durchaus fern. Aber sie wird in eine entlegene, von himmlischem Licht durchfluthete Welt gestellt, die sie allen irdischen Gedanken weit entrückt. Das ideale Milieu muss ersetzen, was an idealer Form vorläufig noch fehlt.

Diese letztere wird dann, rein und gross, in Firle's letztem Gemälde, einer Pietà, gewonnen. Das ist eine Schöpfung, die sich an formeller Bedeutung mit den vlämischen Religionsbildern des 17. Jahrhunderts messen kann. Alle genrehaften Züge sind hier ausgelöscht, und statt des Novellisten tritt ein Epiker von erstaunlicher Kraft und Breite der Geberde vor uns hin. Firle ist nunmehr Herr und Gebieter über das gesammte religiöse Gebiet, von den Höhen des monumentalen Andachtsbildes bis hinab zu jenen stillen Gärten und Stuben kleiner Leute, wo das Christenthum als unausgesprochenes Geheimniss in der Luft liegt. Er gebietet über alle Tonarten der religiösen Empfindung, singt das einfache Lied der häuslichen Morgenandacht so ergreifend, wie er das Dies irae der Passion auf der grossen Kirchenorgel spielt. Der grosse Wurf ist ihm gelungen: er hat sich seine Provinz im Lande der Malerei erobert und kann nun darauf sinnen, sein Land in allen Theilen auszubauen und zur schönen Blüthe zu führen.

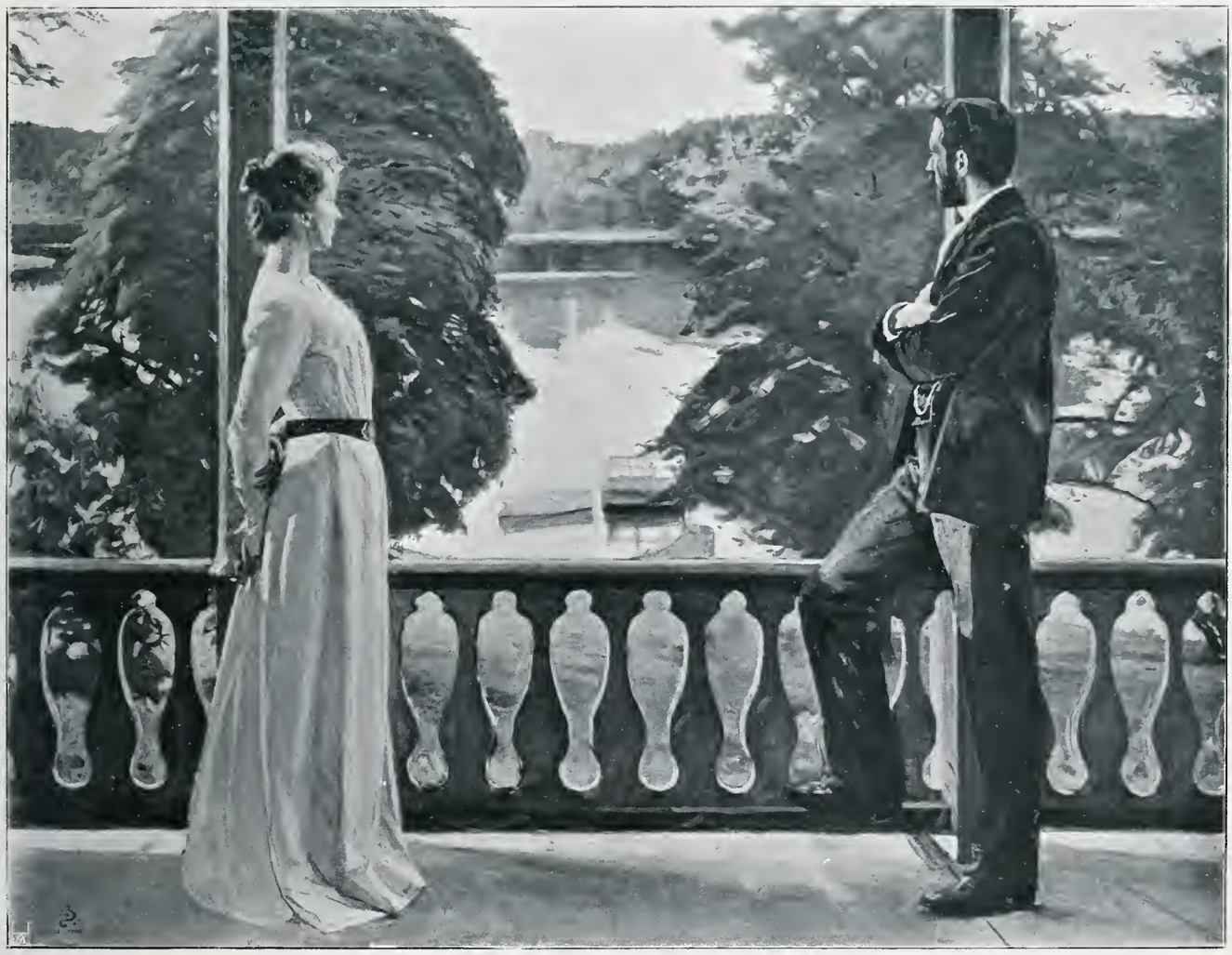
Der Künstler vor seinem Landhaus.

☆ ☆
☆

An Auszeichnungen aller Art hat es ihm nie gefehlt. Beinahe alle seine grösseren Werke wurden für Museen erworben. Sein holländisches Waisenhaus hängt in der Berliner Nationalgalerie, seine Sonntagsschule im Museum zu Budapest, sein Trauerhaus im Museum zu Breslau, seine Genesung im Museum zu Magdeburg, sein Vaterunser in der Pinakothek zu München, sein Glaube im Museum zu Leipzig.

Walther Firle. „Der Stern von Betlehem".

Damit könnte diese Studie geschlossen werden, wenn nicht noch des Verdienstes zu erwähnen wäre, das sich Firle um die Einführung der schottischen Maler in Deutschland erworben hat. Als er nämlich im Jahre 1889 mit Hofrath Paulus im Auftrage der Künstlergenossenschaft nach England reiste, um die dortigen Künstler zur Beschickung der Glaspalast-Ausstellung einzuladen, erregten die damals bei uns noch völlig unbekannten schottischen Landschafter seine Aufmerksamkeit in so hohem Masse, dass er nicht eher rastete, als bis er sie für seinen Zweck gewonnen. Der Erfolg war, wie man weiss, ein ungeheurer. Alle Welt begann für die Schotten zu schwärmen. Und mehr als das: die Malerei begab sich auch in die Schule der Schotten. Grund genug, Firle's Verdienst um die Entdeckung dieser Künstler nicht unter den Scheffel zu stellen.



Richard Bergh. Nordischer Sommerabend.

ÜBER DIE

VIII. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1901

VON ALEXANDER HEILMEYER.

In letzter Zeit erregten geschickt ausgesprengte Gerüchte vom Niedergang Münchens als Kunststadt einige Beunruhigung.

Ängstliche Gemüther erwogen die Möglichkeit eines gänzlichen Versiegens künstlerischer Strömungen und erblickten darin eine drohende Gefahr für Münchens Ansehen nach aussen und die wirthschaftliche Entwicklung nach Innen. Die gegenwärtige Ausstellung ist sehr zur rechten Zeit erschienen, denn sie gibt Jedem Gelegenheit, im Garten der Kunst sich umzusehen und vom Gedeihen der künstlerischen Kulturen sich zu überzeugen.

Die Münchener Malerei auf der heurigen Internationalen erfreut sich eines so guten Aussehens, dass man für ihre Zukunft nicht besorgt zu sein braucht. Allerdings ist zu bemerken, dass die

Mädchen hinter den vergitterten Fenstern! Wie ein rauschendes Allegro, wie ein bunter Maskenzug ist diese Malerei an uns vorübergezogen. Benlliures Bild „Das Thal Josaphat am Tage des jüngsten Gerichts“ dünkt uns in Anbetracht der höher gespannten Erwartung nur noch eine schwächliche Copie der von pathetischer Empfindung durchschauerten Vision im Colosseum; ein tristes Hospitalbild, einige charakteristische Scenen aus dem spanischen Volksleben, mehr hat heuer die spanische Abtheilung nicht aufzuweisen. Die Malerei erweist sich mit wenig Ausnahme vordringlich bunt und hart.

Julius Exter. Ländliche Scene.

Das entscheidende Wort möge aber noch nicht gesprochen sein, denn Zuloaga fehlt noch!

Auch die italienische Abtheilung bietet uns wenig charakteristische Erscheinungen dar. Im grossen Ganzen empfängt man in diesen Sälen mit den bunt durcheinander gewürfelten Motiven den Eindruck eines Kunsthändler-Salons.

Von Segantini freilich sind Bilder hier, aus seiner früheren Zeit, die zeigen uns seine grosse sympathische Kunst. Sein Einfluss ist in vielen anderen Bildern wahrnehmbar; geschäftige Nachahmer mit gutem Sitzfleisch und fleissigen Händen mühen sich, die Farben wie Nadelstiche bei einer Stickerei auf die Leinwand zu bringen. Allein Segantini's Empfindung fehlt.

Hugo Bürgel. Alpenvorland.

Nur Silvia de Rotta's Bild „Verlassenes Gemäuer“ ragt als eine originelle Leistung hervor, jeder Zoll Leinwand erregt hier mehr Gruseln, als Benlliures Kolossalgemälde.

Man empfängt aus diesen Abtheilungen den Eindruck, dass sich die südliche Kunst müde auf der Erde hinschleppt und immer mehr in der geistlosen Nachahmung der Natur einem platten Realismus

Wilhelm Leibl pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Kritiker

Hermann Knopf pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Riesenspielzeug

Théophile de Bock pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf dem Acker

verfällt, man wird versucht, Schillers Worte zu citiren — zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben.

Dagegen erhebt sich die nordische Kunst gleich einem bunten Vogel und durchstreift ihre Heimath. In ihr ist viel Jugend zu spüren und Heimathgefühl. Eine ungeahnte Fülle von Farbenfreudigkeit entfaltet sich in diesen Bildern; zwar erscheint uns manches allzu Bunte und Manirirte noch vom internationalen Geschmacke beeinflusst, doch zeigt sich in den besten Darbietungen der nationale Kern auch in einer fremden Schale. Zumeist schildern diese Bilder die nordische Natur in ihrer Eigenart. Bald glitzert der bleiche Mond als magisches Gestirn über gedehnte Weiten, alle Schatten mit einer eigenen Helligkeit durchsetzend, bald durchglüht die scheidende Sonne eisige Luft, die krystallklar auf dem dunklen Tannenwalde lagert, und wieder sind es sprachlose Bäche, die in der Öde der Schneefelder schweigend verrinnen — und das alles kalt und starr und theilnahmslos unter dem Glassturz des nordischen Himmels. Wieder einer schildert das Meer in einer bunten farbenreichen Stimmung. Die Menschen in dieser nordischen Landschaft erscheinen uns robust und vollsaftig, dabei von einem eigenen sinnigen Ausdruck beseelt. Aber intime Schilderungen fehlen. Vielleicht das beste in dieser Art bietet uns Bergh in seinem Gemälde „Sommerabend“. Hier ist die Natur auch gleichsam milde, zart und vornehm, wie die beiden jungen Menschen darin, welche die Herrlichkeit des Abends geniessen. Diese beiden Gestalten berühren uns ganz persönlich, man wünschte, solchen Menschen öfter zu begegnen. Von den Malern, welche die nordische Natur am trefflichsten wiedergeben, sind noch zu nennen Liljefors, Kallenberg, Bergström, Schulzberg u. a. m. Anders Zorn ist mit einem Porträt des Prinzen Karl und einem Bilde „Meine Mutter“ vertreten, die neuerdings wieder sein ausgezeichnetes Geschick im Erfassen der lebensvollen Erscheinung und im Festhalten einer momentanen, malerisch effektvollen Beleuchtung zeigen. Auch die norwegische Kunst kann in ihren besten Werken als Heimathkunst gelten, wenn gleich auch hier viele Bilder mit forcirten Effekten fremde Einflüsse verrathen. Wo sich aber der Künstler im unmittelbaren Anschluss auf die Wiedergabe eines kleinen

Leo Putz. Idylle.

Kreises beschränkt, den er liebevoll mit seinem Empfinden durchdringt, wo alte Fischer, die sich am Meeresstrand sonnen, die vom Fischfang zurückkehren, oder anheimelnde Stuben mit bunten Möbeln und alterthümlichen Webstühlen die Vorwürfe bilden, da verstehen wir, wie manch einer den Erdgeruch, die Seeluft und all die hundert Eigenheiten der Heimath auch im Bilde wiederfindet. Am deutlichsten tritt uns auch hier die Natur des Landes in der Landschaft entgegen; Thaulow, Collet, Heyerdahl, Werenskiold schildern sie mit liebevoller Empfindung.

Edmund Steppes. Berglandschaft.

Die Kunst ruhiger, empfindungsvoller Schilderung ist besonders den Dänen eigen. Das Alltäglichste geben sie in einer schlichten, sachlichen Art, wahr und theilnahmsvoll. Gleich das Bild von Ring: „Die Fremden kommen“ zeigt uns die Art ihres Fühlens: Ein einfaches Bauernhaus, der Bauer steht davor, die Frau ist guter Hoffnung und das Kind schaut scheu den Kommenden entgegen; man erkennt auf den ersten Blick den Schlag kleiner Leute, der von den Erträgnissen des Bodens lebt und die Wechselfälle des Lebens als eine ganz natürliche Sache ansieht.

In der Nähe gewahren wir die Ansicht eines dänischen Bauernhofes, reichlich mit Vieh bestellt, das sich voll Behagen darin tummelt und in dem ausgebreiteten Strohe wälzt. Die Vegetation des Landes ist reich und üppig. Saftgrüne Wiesen, erntereife Felder, Gärten mit kräftigen, schwellenden Blattpflanzen, Bäume und Sträucher, die ihre Äste blüthenschwer zur Erde neigen, wiederholen sich als Motive in vielen Bildern. Am reizvollsten erscheint diese Natur vom Segen beladen in Verbindung mit jungen hübschen Frauen, die unter offenen Thüren lehnen und sinnend in's Grüne schauen. Ring und Seligmann zeigen uns solche im Bilde. Die dänische Malerei erscheint, soweit wir sie hier übersehen, als eine ruhig sachliche Kunst, ohne jede Finesse; die Empfindsamkeit und die reizbare Sensibilität, die in „Niels Lyhne“ waltet, finden wir darin nicht. Wir möchten daran eine persönliche Bemerkung knüpfen, nämlich, dass man nirgends so leicht, als bei der Betrachtung künstlerischer Werke, dem suggestiven Einfluss irgend einer bestimmten Anschauung unterliegt, die gerade in einigen Kreisen vorherrscht, und mit dieser wie durch eine Brille sieht. Das Beste an der Sache ist, wenn uns das Urtheil Anderer reizt, selber hinzugehen und den Gegenstand mit eigenen Augen zu besehen und seinen Gehalt nachzufühlen. Erst so bildet sich nach und nach ein Verhältniss zur Kunst heraus.

Manchmal eilt einer Erscheinung der allgemeine Ruf voraus und erregt überall besondere Erwartungen. So ergeht es uns mit der russischen Kunst; was wir hier sehen, entspricht keines-

wegs der eigentlichen Bedeutung. Was sie uns diesmal bietet, ist gar zu dürftig, zu fragmentarisch; wir verlangen russische Gestalten zu sehen, russischen Geschmack zu wittern, und sind enttäuscht, nicht mehr zu finden, als ein paar Schilderungen des heimischen Winters, einen tristen russischen Herrn und ein Tolstoi-Porträt — sehr beengt im Rahmen.

Martinus Schildt. Waschfrauen.

Auch die englische und belgische Kunst ist ganz ungenügend vertreten. Wir gewinnen von der künstlerischen Produktion dieser Länder einen unklaren Begriff, als Schilderungen von Land und Leuten erregen sie nur geringes Interesse.

Nur aus dem Bilde von Khnopff spricht der moderne sensible Geist. Als ein Rudiment der einstigen Grösse der belgischen Historienmalerei unter Leys figurirt noch auf dieser Aus-

stellung ein Bild von Verhaedt, das im Stile mittelalterlicher Miniaturen die Ankunft des ersten Zuckers in Antwerpen 1508 darstellt.

Die Bedeutung dieser Bilder im gegenwärtigen internationalen Rahmen entspricht keineswegs dem vollen Werthe und Umfange der englischen und belgischen Kunst. Es ist, als ob ein nur sehr mittelmässiger Autor in einer Kulturgeschichte der Völker die betreffenden Kapitel über diese Länder ausgeführt hätte.

Holland allein repräsentirt sich in seiner alten Weise. Es scheint das konservativste Land in der modernen Kunst. Wir empfangen aus dem Gesammtbilde der holländischen Abtheilung einen anheimelnden Eindruck. Diese Bilder geben zumeist harmonisch abgerundete Naturschilderungen wieder; sie passen in gute bürgerliche Räume wie solide behagliche Möbel. Allerdings sagt man, diese Kunst weise keinen Fortschritt auf, aber ist es kein Fortschritt, wenn sie sich technisch immer mehr ausbildet und mit der Natur in beständiger Fühlung bleibt? Es liegt im Wesen der holländischen Malerei, dass sie der modernen Manirirtheit wie dem kühnen Experimentiren widerstrebt. Die holländischen Maler lieben es, das Frische und Gesunde, das in der Natur Anmuthige auch in einer soliden und delikaten Art auszudrücken. Für die Figurenmalerei ist das Bild von Waay „Auf dem Kirchgang“ charakteristisch. Die jungen Mädchen mit ihren hübschen rosigen Gesichtern heben sich wie Blüthen frisch und duftig von einem hellen weisslichen Grunde ab; vornehm stimmt dazu auch das Schwarz und Roth in der Kleidung.

Christoffel Bisschop. Tägliches Brot.

Nur Dagnan-Bouveret hat Ähnliches gemalt in seinen bretonischen Mädchen.

Auch eine alte Frau erscheint daneben angenehm und ein stimmungsvoller Vorwurf in ihrer schlichten sauberen Kleidung. Das Weiss der Haube und das Dunkle des Tuchs steht zu gut zu dem Inkarnat der gelblichen Haut. Ein malerisch anziehendes Motiv zeigt uns Schildt in den Waschfrauen. Ein besonderes sachliches Interesse erregt ein Portrait von Ohm Krüger mit der Bibel vor sich und ein Paradebildniss der jugendlichen Königin von Holland.

Nicolaas van der Waay

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Auf dem Kirchgang

Als der Malerfürst aber herrscht hier Israels. „Israels“, sagt Max Liebermann, „malt noch Bilder; Bilder mit literarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder das knisternde Feuer auf dem Herde, um die Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken.“ Von den drei Bildern, die Israels hier hat, passen diese Worte am besten auf das „Abendlied“. Die „Heimkehrenden Fischer“ lassen uns eine ganz andere Poesie fühlen. Die

Louis Apol. Winter im Walde.

Dämmerung legt ihre feuchten Schleier über das Meer und verhüllt die Ferne. Ein alter Fischer sitzt nachdenklich auf einem müden Gaul, der dem Ufer zuwatet; weiterhin sind in der Dunkelheit einige Gestalten und die grossen schwärzlichen Massen eines Schiffes kaum mehr zu erkennen. Nur das immer lebendige, unruhige Meer hebt sich als fahler lichter Fleck deutlich ab. Israels heisst das Bild einfach „Die Fischer“. Er liebt es nicht, seine Empfindungen durch einen schreienden Titel auf den lauten Markt zu tragen. Das Bild enthält eine Welt für sich und weckt eine Welt voll Empfindungen und Vorstellungen. Das dritte Werk stellt einen Taglöhner sitzend und ruhend dar; es schildert das Leben, von dem es heisst, „wenn es hochkommt, währt es siebenzig Jahre und wenn es köstlich, ist es Mühe und Arbeit gewesen.

gazellenähnlich gefärbten Kleide auffassen.

Ausser den herrlich gezeichneten Händen finden wir wenig von Leibls eigenthümlichem Charakter daran, und überdies ist das Bild durch eine üble Firnisskruste entstellt, und es scheint, als ob eine fremde, lieblose Hand hineingearbeitet hätte. Eine ganz ähnliche malerische Auffassung zeigt auch das Portrait eines bayerischen Offiziers.

Ernst Zimmermann. Stillleben.

Aus den Jahren von 1874 bis 1879 sind eine Reihe von Studienzeichnungen und Radirungen vorhanden. In dieser Periode gibt er die Objekte mit Holbein'scher Schärfe und mit ähnlich sachlicher Genauigkeit wieder. Dieser Sachlichkeit entspricht in der gleichzeitigen Malerei eine Art ungemein vornehmer Tongebung und bei allem Eingehen auf Einzelheiten eine grosse prächtige Gesammtwirkung. Den Höhepunkt erreicht dieses Streben in dem Bilde „Dachauer Bauer mit Tochter". Leibl wäre im kraftstrotzenden prachtliebenden Mittelalter als Hofmaler so recht am Platze gewesen. Bilder wie diese sind in der Malerei Prunkstücke in eine vornehme Umgebung. Alle Schönheiten in seinen Werken leiten sich von dem Gefallen an der Klarheit und Ausführlichkeit der Arbeit her. Er hat die meisten seiner Bilder vor der Natur gemalt, er hatte die Kunst inne, den Eindruck in direkten Farbflecken wiederzugeben. Er besass drei Eigenschaften, die den Maler ausmachen: einen ausdauernden Fleiss, ein vorzügliches Auge und eine ungemein geschickte Hand. Von dieser direkten Wiedergabe des Eindruckes mit kräftigen Farben war er so überzeugt und eingenommen, dass er, wie erzählt wird, diejenigen Maler nicht leiden konnte, die mit der Farbe lasirend verfahren. — Aus der Zeit von 1890—91 stammt das kleine Por-

Wenzel Wirkner. Büsserin.

L. von Flesch-Brunningen pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

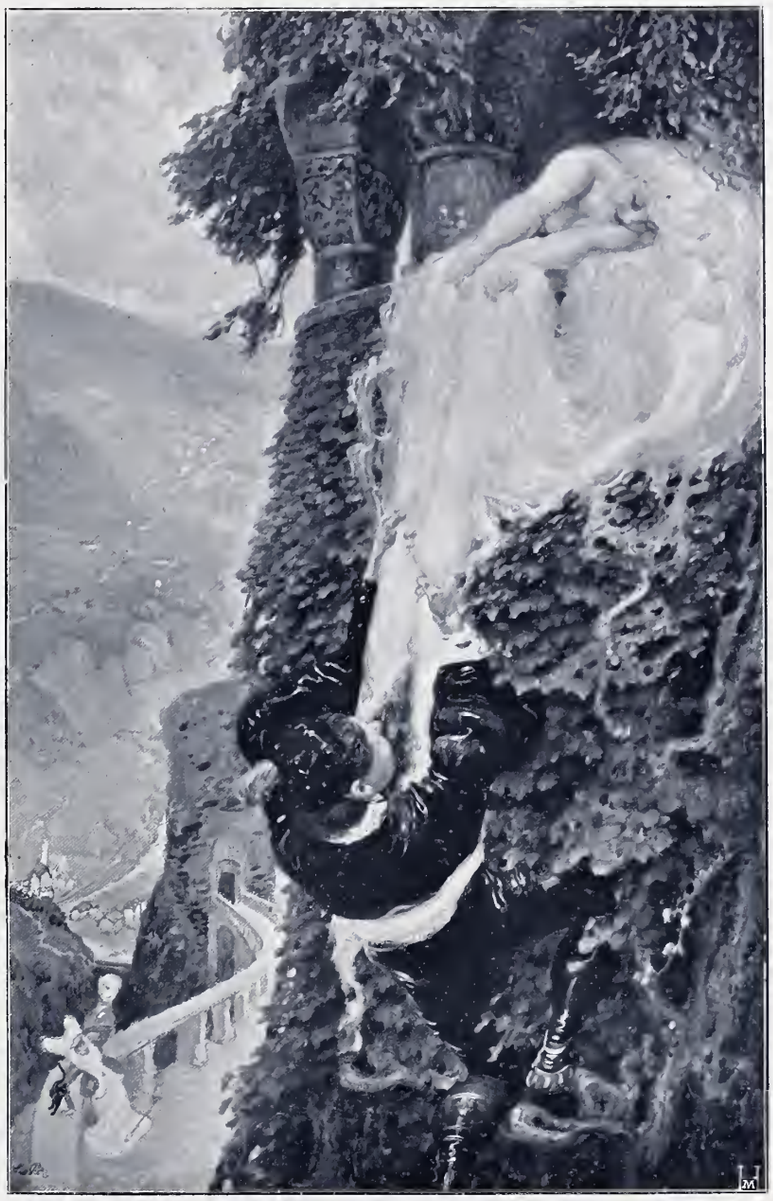
Anbetung

Franz von Defregger pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Wallfahrer

trait eines Jägers, ein ungemein charakteristischer Typus, wie er uns in den bayerischen Bergen öfter begegnet. Prächtig individualisirt scheint auch das Bildniss des Bezirksthierarztes Reindl und gibt einen momentanen lebendigen Eindruck wieder. „Die neue Zeitung", ein Bild der letzten Periode, schliesst die Kollektion harmonisch ab. Es bildet wieder einen Höhepunkt in der malerischen Technik Leibl's und gibt uns zugleich einen deutlichen Begriff von der Einheit der Empfindung, die ihn beseelte, und der Meisterschaft, die er schrittweise errang. Wohl selten hat eine Natur so harmonisch und natürlich ihr angeborenes Ingenium entwickelt. Obwohl er viele Stufen der Entwicklung durchlief, im Grunde war und blieb Leibl immer ein und derselbe.

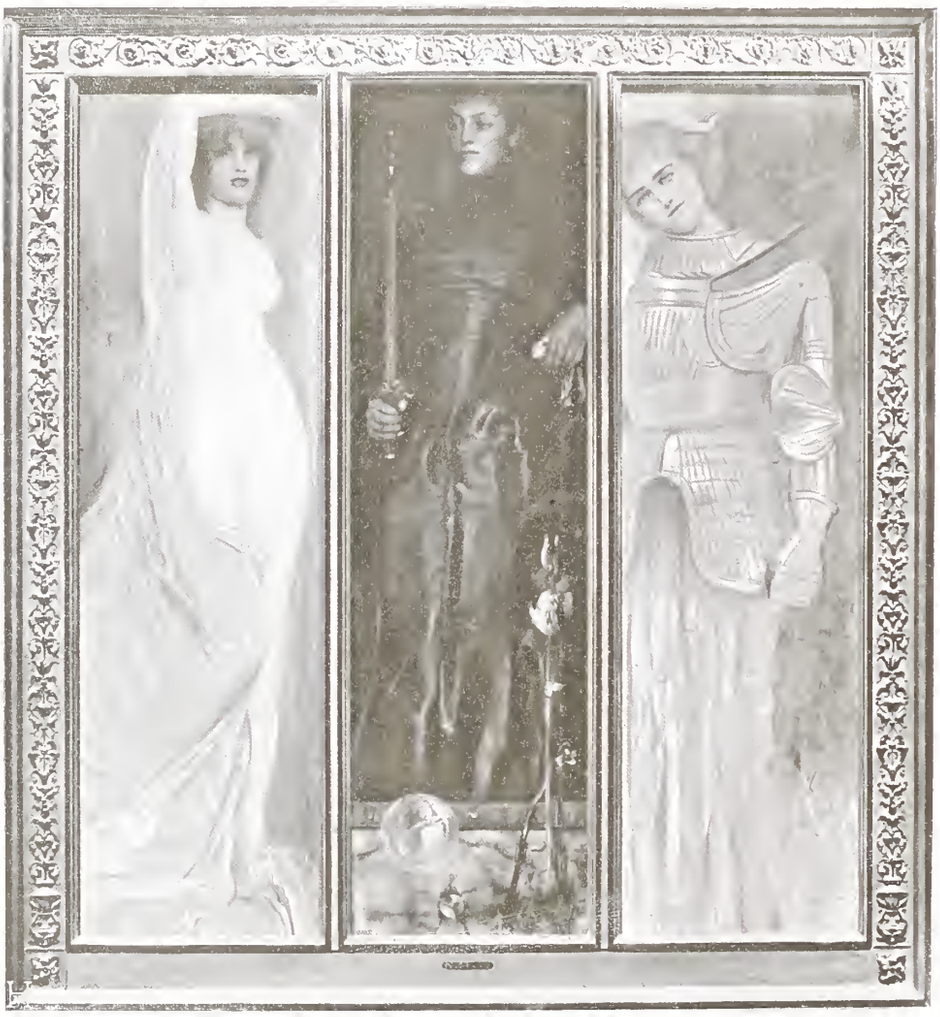


Leo Putz. Eine Liebe.

In unserer Zeit, wo sich die persönliche Empfindung des Künstlers oft in seltsamen Manieren kundgibt und mehr durch das Hervorkehren affektirter Eigenheiten auffält, war Leibl ein Künstler von vornehmer Sachlichkeit und — nur Maler, er fühlte auf's Innigste den tiefen Zusammenhang von Natur und Kunst und strebte wie kaum ein zweiter Naturalist nach Verfeinerung des malerischen Ausdruckes — nach künstlerischer Kultur.

Noch mehr tritt dieses Streben als Leitmotiv in dem Schaffen und in den Werken von Nicolaus Gysis hervor. Gysis ist eine ganz andere Natur wie Leibl. Seine Kunst äusserte sich nie in so beschränkter, entschiedener Weise. Leibl's Einheit der künstlerischen Idee wurzelt in einem kleinen Kreis, den er mit seiner Empfindung durchdrang, den er so lebendig schilderte, weil sein Leben darin aufging. In seiner Beschränkung liegt seine Grösse. In dieser Beschränkung auf einen gewissen Stoffkreis entwickelte er seine Malerei bis zu ihrer wunderbaren Vollendung und technischen Feinheit. Gysis hat nicht weniger malerisch gefühlt, seine Stillleben sind zum Theil dasselbe, was Leibl's Bauernintérieurs sind, die malerische Absicht spricht in erster Linie.

Neben dem Stillleben, das Gysis als einen Maler von delikatem, raffinirten Geschmacke zeigt, entwickelt er in den Darstellungen genrehafter Episoden und empfindsamer Scenen wieder ganz andere Eigenschaften. Hier ist er ein Maler, der seine Gestalten aus der Farbe herausarbeitet und Licht und Schatten zu wunderbaren imaginären Wirkungen zu verwenden weiss. Die „Wallfahrt," ein Bild von erschütternder Wirkung, bietet ein Beispiel. Wie aus einer momentanen poetischen Intention heraus entstanden, wirken Skizzen wie Bacchantenzug, Frühlingssymphonie



Fernand Khnopff. Isolierung.

und andere. Die Farbe erscheint als Ausdruck gewisser Nuancen von Gefühlsstimmungen und Empfindungen. Gysis malt gleichsam aus der Anregung dieser rythmischen Gefühlsschwingungen heraus. Seine Kunst hat einen subjektiven, lyrischen Charakter; sie übersetzt alle Eindrücke aus der Wirklichkeit und bereitet sie zu einem poetischen Gebilde.

Gysis ist die Malerei nicht immer Selbstzweck, nicht immer der Ausdruck persönlicher Stimmungen, sondern sie erscheint oft als eine an bestimmte Umstände und Bedingungen gebundene, schmückende Raumkunst. Und bei der Lösung solcher Aufgaben paart sich des Künstlers sensibles,

leicht erregbares Empfinden mit Reflexion und feinem ursprünglichen Stylgefühl. Hier entwickelt er spielende leichte Grazie in dem Rythmus der schönen Linien oder feierlichen Ernst und Grösse durch die Bestimmtheit und Kraft der Formen, ferner poetische Wirkung durch die malerische Stimmung, in die das Ganze getaucht ist.

Alle diese Wirkungen vereinigen sich in seinen Arbeiten von monumental decorativem Charakter; wir erinnern nur an das bekannte Ausstellungsplakat und an sein grösstes und reifstes Werk, in dem alle diese Eigenschaften am hervorragendsten zur Geltung kommen, nämlich sein Colossalgemälde „Apotheose der Bavaria". Es war auf der 1899er Jahresausstellung zu sehen; heute würde es zu einem anregenden Vergleich mit Klimt's Medicin Anlass geben!

Ein Bildniss, das Defregger 1875 gemalt, zeigt uns Gysis als einen Mann in mittleren Jahren mit einem ausgesprochenen südländischen Typus und einem Ausdruck in den dunklen Sammetaugen, denen man auf den ersten Blick den Künstler ansieht.*)

Durch die Sammlung von Böcklin's Werken werden wir mit der „Schweizer Kunst" verknüpft; dieselbe wird eigentlich nur durch Böcklin gebildet und Böcklin ist der universellste, seine Erben sind wir alle. Es wird uns hier Gelegenheit gegeben, das Schaffen, Werden und Wesen des Künstlers zu erfassen. Wir ersehen aus kleinen Bildchen aus den Jahren 44—48, wie

Philipp Otto Schaefer. Das Gewerbe.

*) Im Verlage der „Kunst unserer Zeit" ist eine Monographie über des Künstlers Schaffen und Werke 1897 erschienen.

wenig verschieden des Meisters damalige Anschauung von der seiner mitstrebenden Zeitgenossen war und wie der Künstler, der später über alle hinauswuchs, sich hier noch auf einer gemeinsamen Mittellinie bewegt. Ein Bild, einen Fischer an einem Gebirgsbache darstellend, ergeht sich in ausführlicher Weise in der liebevollen Schilderung der Pflanzen, Steine, Sträucher und Bäume der Umgebung; ein anderes gibt ein einfaches Kornfeld mit einem kleinen Mädchen auf dem Weg.

Richard Strebel. In ernsten Betrachtungen.

Allerdings zeigen diese kleinen Bildchen Böcklin in seiner ganzen Feinheit und Liebe der Naturbeobachtung. Er sah in der Natur alle Dinge in einem klaren Zusammenhange, die Andere trotz aller Hinweise und Anstrengung nicht wahrnehmen. Wir bemerken hier gewissenhaft und sauber ausgeführte Studien und mögen daraus ersehen, wie Böcklin beständig seinen Formenschatz bereicherte und seinen ungemein empfindsamen Farbensinn durch immerwährende Anschauung und Beobachtung nährte. Dazu kommt seine ursprüngliche, tiefe, lebendige Empfindung, die alle Dinge beseelte und durchdrang, und der drängende, selbstbewusste, schöpferische Wille. Wie sang einst der junge Goethe?

Sieh: so ist Natur ein Buch lebendig,
Unverstanden, doch nicht unverständlich!
Denn dein Herz hat viel und gross' Begehr,
Was wohl in der Welt für Freude wär',
Allen Sonnenschein und alle Bäume,
Alles Meergestad und alle Träume
In dein Herz zu fassen miteinander.

Eine noch unbekanntere Seite Böcklinischer Kunst gewahren wir in einigen schönen Portraits aus früherer Zeit. Sie scheinen schlicht und anspruchslos, ungemein sachlich und nach einer allgemeinen Regel in der Mitte des Raumes angeordnet. Aber welche Grösse entfaltet sich in dieser Einfachheit. Welch' tiefen Blick hat auch Böcklin hier in die Natur gethan!

☆ ☆

☆

Ein Jugendbildniss von Feuerbach, wunderschön und klar in der Formgebung, alles gross und trefflich gebildet, mit einer unmittelbaren Hingabe an das Wesen der Erscheinung fällt uns auf; weiter ein Frauenbildniss von derselben Einfachheit und durchdringenden Sachlichkeit, ganz klar durchgebildet und doch von einer Lebendigkeit des Ausdruckes, die fascinirend wirkt. Das in Florenz gemalte Portrait des verstorbenen Kunsthistorikers Bayersdorfer erscheint uns wie aus einem Fresco-Gemälde von Fiesole; dieser edelgestirnte Kopf mit der bleichen Färbung und den tiefernsten Augen könnte ebensogut einem Mönche angehören. Auch dieser Mund, der so beredt den Ruhm des Freundes kündet, ist verstummt. Er, der einzige, der am tiefsten hinabzutauchen im Stande war in den Urquell von Böcklins Sein, hat uns keine schriftlichen Aufzeichnungen hinterlassen. Kein anderer Künstler schuf so aus der menschlichen Empfindung heraus, keiner war so mannigfaltig und reich und unerschöpflich an Bildern, in denen unseren ursprünglichsten und feinsten Regungen Ausdruck gegeben ist. Böcklin war eine Prometheus-Natur, die sich selbstbewusst und doch naiv äusserte, indem sie auf der Menschheit Höhen dahinschritt. Der Künstler sind wenige, die so wie er in ihrem Wesen den ganzen Kreis der Schöpfung ausschreiten. Sein Genius hat sich durchgerungen und herrscht jetzt allenthalben. Böcklin erwarb sich Anerkennung und Nachruhm durch die beispiellose Universalität seines Schaffens; es gibt kaum eine Empfindungssphäre, die er nicht gestreift, und eine Schönheit, an die er nicht anzuknüpfen scheint.

Wilhelm Leibl. Jugendbildniss des Malers Hirth du Frênes.

Schwerer wird es jenen Werken, sich Anerkennung zu erringen, die als Ausdruck unserer geistigen Kultur künstlerische Empfindung und Reflexion voraussetzen.

Ihr Werth ist um so bedeutender, je mehr der gedankliche Inhalt mit dem Ausdruck sich deckt und eine Einheit bildet, die als Ganzes erfasst und empfunden sein will. Raffael Schuster-Woldan's Bild „Memento vivere“ stellt eine solche Einheit dar, sie gibt einer ursprünglichen persönlichen Empfindung in poetischer Gestaltung künstlerischen Ausdruck. In einer herbstlichen Landschaft, sonnig beglänzt und von Wolkenschatten getrübt, begegnen sich zwei weibliche Gestalten. Sinnend hält die eine still und ruht, so ruhend erscheint des Körpers Fülle im gebildeten Marmor, umwallt

von der Falten geschwungenem Bogen; nachdenklich streicht der Rücken der schöngegliederten Hand des Hauptes rundliche Wölbung. Und wie Venus, die Schaumgeborene, leicht den gleitenden Wellen entstieg in blühender Nacktheit, so erhebt sich daneben eine andere Gestalt, sie scheinet zu schweben, sie schürzet die Lippen, wie zu leichter Rede und streift die Schwester mit blitzendem Auge. Sie scheinen sich zu fliehen und immer wieder zu finden, wie das lockende werbende Leben mit all' seinen Reizen immerwechselnd nie ruhend auf seiner Oberfläche; doch im Grunde ist es ruhig und still, in sich gekehrt wie nachsinnend dem Räthsel alles Seins.

Das Bild klingt an das vorigjährige Werk desselben Künstlers, an „odi profanum" an, ja es erscheint uns wie eine natürliche Fortsetzung ein und desselben Themas. Klarer und deutlicher tritt uns jetzt dort die männliche Gestalt im Zusammenhange mit den beiden weiblichen Wesen entgegen. Es sind die nämlichen Kreise des Lebens, die sich hier berühren, die beiden Kreise, in denen unser Dasein verläuft, jeder für sich bildet eine Welt. — Der Genius hat die Macht und Einsicht, sich eine zu erwählen, ihn kürt das Leben, oder krönt der Tod. —

Es bedarf für den Kenner und Liebhaber keiner weiteren Erklärungen; die Versicherung wird genügen, dass auf der Leinwand das alles mit künstlerischer Virtuosität in die Malerei übersetzt und mit einer ungemeinen Feinheit im Ganzen und im Einzelnen ausgeführt ist. Ähnlich muthet uns ein Werk von Löfftz an, das der Künstler „Elegie" genannt hat. Am Meeresstrand sitzt auf einer Bank, die ganz natürlich von Felsen gebildet wird, eine Mädchengestalt, dunkel umflort; das unverhüllte feine Gesicht schaut verträumt hinaus auf die ruhige Fluth, ein matter Schimmer des Mondlichts gleitet darüber. Das helle Gesicht, die dunklen, verhüllten Massen des Körpers und der weiche Arm, auf dem nackten Felsen ruhend, bilden zu dem blauen Wolkendunst und der Farbe des Meeres ungemein feine, stimmungsvolle Contraste. Es ist keine harte Nüance in dem Bilde, kein auffallender Ton, nirgends eine Spur von Unruhe oder flackernder Erregung, keine entzündlichen Farbenreize, alles ist ruhig gehalten, friedsam, fast feierlich. — Die unendliche Natur und das Meer scheinen im Einklange mit dieser Jungfräulichkeit.

Alles spricht für sich selbst, jede persönliche Absicht scheint zurückzutreten vor dem Bestreben, ein künstlerisches Moment wiederzugeben und diese Wiedergabe zeigt die grosse Feinheit der Empfindung.

Der Maler beschränkt sich nur auf solche Merkmale, die als Farbe und Form klar und deutlich sprechen. Die Figur ist gross im Raume dargestellt; mit wenig Formen wird die Fläche belebt; die Ferne weitet sich; die Nähe wirkt körperhaft und wirklich. Die Natur ist hier in ähnlich ungezwungener anmuthiger Haltung in grossen Formen und Linien auf die Bildfläche übertragen, wie das so unvergleichlich in griechischen Reliefen geschah. Die Farbe ist von einem süssen Zauber erfüllt; sie erweckt in uns eine sanfte, elegische, musikalische Stimmung.

Auch Marr bewirkt vornehmlich durch die Farbe das Gefühl für eine idyllische Stimmung. Sein Bild zeigt uns eine Madonna im Grünen ruhend. Das alte Motiv, dass der Maler dem Christus-Kindlein Spielgefährten zugesellet, hat Marr hier in reizender Weise verwendet. Die Putten sitzen neben der Madonna und umgeben das Kind; sie schweben und wirbeln mit Blüthen und Kränzen

aus der blauen Abendluft herab. So zart und fein die Stimmung auch ist, als Malerei macht das Bild den Eindruck einer Weberei, auf der etliche Stellen neu eingewirkt sind. Es fehlen gewisse Feinheiten der malerischen Ausgestaltung, die Marr's Werken sonst eigenthümlich sind. Bei einem Meister wie Marr ist die Malerei so sehr das Produkt künstlerischer Bildung, dass man empfindlich wird gegen die geringste Unterlassung.

Alle erwähnten Bilder erscheinen im Zusammenhange mit unserer künstlerischen Cultur als Gebilde, welche ein sehr entwickeltes Anschauungsvermögen und einen an alten Meisterwerken gebildeten Geschmack voraussetzen. Sie gehören einer Art an, die durch Tradition sich gebildet und immer mehr vervollkommnet hat. Eigenthümlich ist diesen Erscheinungen, dass sie auf den formalen Ausdruck grossen Werth legen, dass ihr Empfinden in den gewähltesten Formen, Farben und Linien sich äussert. Kunst ist ihnen gleich bedeutend mit Können. Eigenthümlich ist ihren Bildern ferner, dass sie darin eine eigene Welt offenbaren, die bei aller Farbenfreudigkeit nicht frei von einer melancholischen Stimmung ist. Selbst Böcklins Wesen ist nicht frei davon. Gysis erscheint davon durchdrungen, indem seine Seele zurückschweifte in die grosse Vergangenheit seiner Heimath und in den erhabenen Ruinen der Vorzeit herrliche Gestalten suchte. In Schuster-Woldan's Werken äussert sich die alte Sehnsucht nach einer Welt, in der Menschen mit angeborenem Schönheitssinn ihr Dasein unter einem heiteren Himmel verbringen.

Georg Seligmann. Bildniss meiner Frau.

Das Grundelement bildet in den Werken der Malerdichter die Persönlichkeit. Das poetische Moment in diesen Bildern ist ganz der Ausdruck persönlicher Empfindung. Die Persönlichkeit ist das Medium, das uns die Welt von einer neuen eigenthümlichen Seite darstellt. Durch die Werke dieser Künstler bereichern wir unsere Anschauung und unsere Vorstellung, überhaupt unser räumliches Verhältniss zur Natur. Unser Farben- und Formensinn wird durch sie angeregt, geweckt und genährt; unser Empfindungsvermögen wird also durch den künstlerischen Ausdruck bereichert. Wir müssen versuchen, unsere Sinne durch die künstlerische Anschauung auszubilden, dann werden wir auch dem Persönlichsten in diesen Werken nicht ganz verständnisslos gegenüberstehen. Als einen Weg zu dieser Kunst kann man die modernen Bestrebungen im Kunstgewerbe, in der Illustration und die an manchen Orten unternommenen Versuche einer

decorativen Malerei auffassen. Alle diese Ansätze streben aus schüchternen Anfängen heraus zu einer freien Entwickelung. Es bedarf nur der verständnissvollen Förderung von allen Seiten, dass sie gedeihen. Kunst und Leben heisst die Parole. Die Kunst soll wieder wie früher aus dem Leben selbst hervorgehen; sie soll unsere tägliche Umgebung schmücken und verschönen. Man ist bestrebt, jeden Gegenstand einfach und zweckmässig und dabei doch decorativ wirkungsvoll zu gestalten.

Leo Samberger. Bildniss des Professors J. Wopfner.

Der constructive architectonische Sinn, der unmittelbar aus unserer modernen Technik hervorgegangen ist, geht mit dem modernen ornamentalen Empfinden Hand in Hand. Diese Strömung macht sich nicht nur im Kunstgewerbe, in der Architectur, sondern auch in den Versuchen einer raumschmückenden Malerei bemerkbar. Seit Cornelius beschäftigen sich die deutschen Künstler mit dem Problem einer decorativen monumentalen Malerei. In der Periode cornelianischen

Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Rumänierin

Claus Meyer pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Die junge Frau

Styles versuchte man, grosse Ideen gross auf die Wände zu malen, öffentlichen Gebäuden zu ernstem, vornehmem Schmuck. Auch das ornamentale Gefühl äusserte sich lebhaft in der Wiederbelebung jener alten Ziermotive, die man Arabesken nennt.

Eduard Grützner. Bruder Kellermeister.

Vielleicht dachten diese Meister manchmal zuviel an die gedanklichen Motive, die sie in ihren Bildern zum Ausdruck bringen wollten und beherrschten zu wenig die zeichnerischen und malerischen Mittel. Das Können hielt bei ihnen nicht immer gleichen Schritt mit dem Wollen. Was sie aber erreicht haben, ist eine schöne klare Anordnung der Composition. Man kann sich darin einleben, wie man sich in ein Buch einliest. Wenn moderne Maler an solche Aufgaben herantreten, so sind sie wohl mit glänzenderem Rüstzeug ausgestattet und vermögen mit malerischen Mitteln blendendere und einnehmendere Wirkungen hervorzubringen, ohne uns jedoch durch die stoffliche Darstellung zu befriedigen. Der Eindruck verflüchtigt sich oft eben so rasch, als wir ihn gewahr wurden. So ist Klimt's Bild „Die Medicin" seiner ganzen Anlage und Ausführung nach so sehr ein Product der modernen, decorativen Kunst, dass wir im Zusammenhang mit ähnlichen Werken darauf zurückkommen müssen.

Die Darstellung selbst zeigt einen Strom von dahinziehenden nackten Gestalten, die von Licht, Luft und Nebel umwallt sind. Das Gefühl unendlichen Raumes wird erweckt. Inmitten all' dieser bedrückten, klagenden und leidenden Menschheit erscheint der Allerhalter und Zermalmer Tod. Neben dem Menschenstrom her schwebt eine weibliche Gestalt, unfassbar und doch immer lockend und anziehend zugleich; die gelehrten Ausleger des Bildes nennen sie Philosophie. Ganz unten am Rande des Bildes erhebt sich eine buntgekleidete und phantastisch geschmückte Frauen-

gestalt mit einer Schaale in der Hand, aus der eine Schlange schlürft. Man muss sie als die allegorische Verkörperung der Medicin auffassen. Doch das nur nebenbei; der Maler wollte offenbar keine Illustrirung einer bestimmten Idee wiedergeben, sondern nur das Bild einer malerischen Intuition, wie es ihm im Contact mit gedanklicher Vorstellung vorgeschwebt hat. Klimt empfindet durchaus als Maler, und als solcher dachte er vielleicht nur daran, dem Raume, den das Bild schmücken soll, eine vornehme Stimmung und dem Aufblickenden, dessen Gedanken sich im Ernste des Daseins vertiefen, einen lebhafteren Schwung zu geben. Er löste eine Aufgabe durch einen Rythmus von Farben, Formen und Linien, die früheren Malern zu streng logisch gedanklichen Ausführungen Anlass gegeben hätten. Alle diese Elemente erscheinen hier in einer eigenartigen Verbindung und in dieser Hinsicht ist das Ganze als eine typische Erscheinung der modernen Kunst aufzufassen, wie sie noch suchend und tastend nach einem monumentalen Ausdruck idealer Vorstellungen ringt. Es erscheint uns als eine Etappe auf dem Wege malerischer Entwickelung der heutigen decorativen Kunst.

Georg Schuster-Woldan. Memento vivere.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Gysis' Werke in ihrem grossen, einfach edlen Style stehen jenem Ziele schon viel näher. Im Sinne der Tradition strebt auch Philipp Otto Schaefer die Lösung ähnlicher Aufgaben an. Er fusst auf der Tradition, ohne dem malerischen Geschmacke unserer Zeit zu widerstreben. Seine Kunst muss man gleichfalls als eine raumschmückende auffassen; sie bringt ideelle Vorstellungen in allegorisirender Weise zum Ausdruck. Sie berührt sich mit Gysis' Kunst und bildet eine Ergänzung zu Klimts Streben insofern, als in Schaefers Bildern die gedankliche Conception überall durchsichtig wirkt. An den Carton- und Linienstyl erinnern dann die Zeichnungen des Schweizers Hodler. Aber seine Manier erscheint uns hart und ungelenk, dabei zu sehr von der Absicht, zu archaisiren, durchdrungen. Wir vermögen diesen Engelsgestalten, die auf steifleinenen Hemden ausruhen, den mit dem Schwerte fuchtelnden Lanzknechten und hingemähten Rittern keine Antheilnahme entgegenzubringen. Es erscheint uns seine ganze Art und Weise absichtlich gewollt und gesucht einfältig, ohne rechte Naivität. Ähnlich wirkt auf uns auch Erler's Bild „Einsamer Mann". Dieser hochragende Mann, der in bedeutender Pose mit dem rothen pantherartigen Thiere an der Seite so vordringlich auftritt

und den Rahmen ausfüllt, dass daneben die räumliche Umgebung, Landschaft und Luft kaum noch zur Geltung kommt, erinnert an Sascha Schneiders Manier, der durch ähnliche Mittel die Figuren zu monumentaler Grösse zu steigern sucht. Auch dieses Bild bietet im Hinblick auf die Entwickelung der modernen, decorativen Kunst ein instructives Beispiel; es weist auf den engen Zusammenhang dieser Bewegung mit dem modernen Plakat und der Illustration hin. Auch Ludwig von Hofmann's Gemälde „Hirtenknabe" und Huber Feldkirch's Entwürfe zu Wandmalereien gehören dieser Richtung an. Wir haben schon am Eingange unseres Berichtes über die heurige Internationale erwähnt, dass das Figurenbild als eine schwächliche Erscheinung im Rahmen der Ausstellung auftritt. Ehedem bildete es einen Brennpunkt, in dem sich die modernen künstlerischen Strömungen, ihre Beziehungen zum Leben und die technischen Fortschritte vereinigten. Die ideellen Anschauungen der Zeit sollen darin ihren Ausdruck finden, aber nur in wenigen Werken tritt dieses Streben deutlich hervor; nur Einzelne ringen sich zur freien poetischen Ausgestaltung ihrer persönlichen Empfindungen durch. Die Mehrzahl schwimmt inmitten der modernen Strömungen, ohne Sehnsucht und Ideale im Herzen, ohne das Bedürfniss, eine eigene Welt im Grunde ihres Ichs aufzubauen. Viele mühen sich zwar, ihr Ich zu befestigen und auszugestalten, sie werden aber von den Fluthwellen immer wieder erfasst und hinweggespült. Eine Ausstellung ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich: Die Werke der Lebenden werden darin oft begraben und die der Todten feiern ihre Auferstehung. Wenn wir von dem Figurenbild sprechen, so denken wir jetzt an das Sitten- und Genrebild. Vordem spiegelte sich darin das Leben und Treiben der Gegenwart in socialer und ethischer Hinsicht. Es erregt Befremden, wenn wir in einigen Werken jüngerer Künstler den Character des Sittenbildes zu einer Art Carricatur herabgesunken sehen. In der flüchtigen Illustration mag das angehen — im Ölbild nicht. Walter Georgi's Triptychon wirkt darum unschön. Immerhin ist es für die Entwickelung unserer heimischen Arten von Interesse, zu bemerken, dass die Tradition von den Jüngeren auf allen Gebieten aufgenommen wird. Der Acker, den die grossen Bauern- und Genremaler Leibl, Defregger und andere bereitet haben, nährt noch viele Geschlechter. Aus der ersten Periode dieser Malerei, als sie unter der sorgsamen Pflege Piloty's leise emporblühte, bewahrt die ungarische Abtheilung ein Bild von Szinyei-Merse. Es

Georg Mayer Franken. Noah's Dankopfer.

entstand bereits im Jahre 1875. Im selben Jahre malte Defregger das Porträt von Gysis, das so vorzügliche malerische Qualitäten aufweist. Für das Verständniss der coloristischen Bestrebungen jener Zeit gewinnen beide Werke erhöhtes Interesse. Dieses Portrait erscheint uns als ein Galeriebild von vornehmer prächtiger Wirkung, und jenes farbenfreudige Werk des ungarischen Künstlers wie eine Ankündigung des modernen Colorismus. Eine Gesellschaft junger Künstler hat sich im Grünen an einem schattigen Hügel niedergelassen. Sie lagern im Kreise herum, die Köstlichkeiten eines picanten Mahles liegen auf einem weissen Tafeltuche ausgebreitet; einer thut sich gütlich an den Speisen, ein anderer holt eine Flasche Wein aus einem kühlen Wiesenbächlein, wieder einige widmen sich ganz ein paar Fräulein. Die hellen Kleider der Damen, zartes, duftiges Rosa und Weiss, dazu das feine Incarnat der Gesichter, die tiefen, leuchtenden Farben der Shawls und Teppiche, die ausgebreitet liegen, und die Kleidung der Männer — das alles ergibt auf dem grünen Grunde, mit der warmen, sonnigen Luft darüber eine Farbenfreudigkeit und eine Stimmung, wie wir sie sonst nur auf Böcklinischen Bildern antreffen. Als malerische Erscheinung steht dieses Werk innerhalb der ungarischen Abtheilung einzig da — ähnlich mag es auch innerhalb der Production von anno 1875 dagestanden haben.

Paul Meyer-Mainz. Alte Geschichten.

Defreggers Kunst wirkt wie die Leibls auf uns heute schon historisch. Doch seine eigene Art und Weise veraltet nie, wenngleich die malerischen Probleme wie Pilze daneben aufschiessen. Ein jedes Werk trägt das Gepräge einer eigenartigen Persönlichkeit, welche die Stammeseigenthümlichkeiten einer ganzen Rasse in sich aufgesogen hat und in jedem Werke in characteristischer Form kundgibt. Mag er auch als Colorist den Modernen wenig verlockend erscheinen, die Persönlichkeit jedoch, die sich hier offenbart, behält immer Geltung. Es geht mit den künstlerischen Werten wie mit dem Papiergeld; das steigt und fällt oft rasch an der Börse. Das Edelmetall hingegen verliert nie seinen Nennwerth. Das heurige Bild „Wallfahrer“ gab dem Meister Gelegenheit, alle seine Lieblingsgestalten, wie sie uns schon des öftern begegnet sind, auf einem Bilde zu versammeln. Vielleicht nur mehr in dem Historienbilde von Verhaert ist das Einzelne mit gleicher Liebe empfunden und malerisch ausgeführt. — Blos gehört als Maler derselben Richtung an, nur hat er eine moderne Färbung angenommen, ohne jedoch sein Stoffgebiet zu verändern.

F. A. v. Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildniss der Frau v. K.

Er ist ein feiner Schilderer des Innenraumes, besonders der Bauernstuben aus dem Schwarzwalde, die er mit anmuthigen Mädchengestalten belebt. „Die Schwarzwälderin“ und „Das Legendenbuch“ sind solche Darstellungen.

Fritz Strobentz. Sommertag.

Blos weiss in der Wiedergabe des Innenraumes und in der Schilderung der menschlichen Figur in demselben reizvolle malerische Stimmungen zu entfalten, aber man überschätzt seine malerischen Eigenschaften als solche, wenn man sie nicht im Zusammenhange mit der stofflichen Darstellung empfindet. Vordringlich machen sich die malerischen Eigenschaften bei Exter's Werken bemerkbar; zwischen den malerischen Qualitäten von Blos und Exter ist ein Unterschied, wie zwischen grobem und feinem Tuch. Exter überträgt ein Bild aus der Wirklichkeit in kräftiger realistischer Weise auf die Leinwand. Gleich den nordländischen Malern, besonders den schwedischen, beschränkt er sich in der Wiedergabe einer unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Scene auf ein paar derbe, malerische Effecte. Mit dem Bestreben, in gegenständlichen Motiven malerische Probleme zu lösen, knüpft er an die Tradition der Münchener Genremalerei an. Als malerisches Werk durch die Schilderung und den Vortrag gleich anziehend ist das Bild einer Mutter mit ihrem Säugling. In der Darstellung des Schuhplattlertanzes ist ein Stück Wirklichkeit ungeschminkt gesehen und wiedergegeben. Das Bild hat drastischen Humor, ohne brutal zu sein; es erzählt, ohne in den Ton absichtlicher Schilderung zu verfallen. In dem Bilde „Eheglück“ kommt die Anlehnung an das Sitten- und Genrebild von früher noch mehr zum Vorschein. Auch in den Werken von Putz, dessen Bild Idylle eine Liebesscene im Geschmack Ramberg's malerisch feinfühlig und reizvoll wiedergibt, sowie in den Werken von Oppler und Borchardt kommt das Streben, malerische Probleme mit der Darstellung gegenständlichen Inhalts zu vereinigen, deutlich zum Ausdruck. Noch deutlicher tritt diese Absicht in jenen Bildern hervor, die einen Stoff gestalten, der immer wieder unsere Phantasie anregt und mit schönen Bildern erfüllt. Der deutsche Sagen- und Märchenschatz ist ein unversiegbarer Quell für die darstellenden und erzählenden Künste. Der moderne Colorismus ist das aufgeschlossene Schatzkästlein, über dessen Reichthum die Maler jetzt frei verfügen können, um damit die lichten Kinder der Phantasie mit erhöhtem Glanze zu

schmücken. Seit Schwind, Steinlen, Richter u. a. zu Grabe gegangen sind, fanden sich keine Künstler mehr, die, wie der Märchenprinz das Dornröschen, Romantik aus ihrem tiefen Schlaf wach küssten und zu neuem Leben erweckten. Die Mode Realistik beherrschte den allgemeinen Geschmack und nur selten hatte einer den Muth, die eigenen Ideale gegenüber zu stellen. Zu jenen Tapferen, die sich unbeirrt durch die Dornen und das widrige Dickicht der modernen Tageskritik ihren Weg zu dem schimmernden Zauberschlosse der Romantik zu bahnen wissen, um die lichte Fee zu erwecken, gehört Georg Schuster-Woldan. Sein heuriges Bild, der „Rattenfänger", fesselt gleichermassen durch die musikalische Stimmung, die darin waltet, wie durch das liebevolle Eingehen in den kindlichen Character, der sich hier im Zusammenhange mit dem Stoffe so mannigfach und vielgestaltig entfaltet. In der Ferne dämmert schon der Abend, den herbstlich gefärbten Laubwald entlang zieht an den Hügeln hinauf eine Schaar von Kindern jeden Alters und Geschlechtes, die ganze blühende Jugend eines Städtchens. Sie ziehen dem seltsamen Manne nach, der so eigenthümliche Melodien seinem Dudelsack entlockt. Eine eigenartige melancholische Stimmung liegt über das Ganze gebreitet, wie eine Vorahnung des tragischen Geschickes, das sich seiner Erfüllung nähert.

Vielleicht ist im Einzelnen und Besonderen zu viel in das Bild hineingeheimnisst und malerisch Manches nicht effectvoll genug hervorgehoben — als Ganzes erfasst, wird man sich einem tiefgehenden Eindruck nicht entziehen und verschliessen können. Es gehört zu jenen Bildern, in die man sich einleben muss und die ihrer Natur nach in stillen, vertrauten Räumen mehr zu uns sprechen, als bei einer flüchtigen Bekanntschaft auf Ausstellungen. Der Stoff verlangt einen malerisch feinfühligen Vortrag, und dieses Gefühl veranlasste auch die Romantiker im Aquarell sich auszudrücken. Die Malweise hängt auf's Innigste mit der Empfindung zusammen, ja sie ist der natürliche Ausdruck — wie die Sprache, als Ausfluss unserer Gefühlsschwingungen. Wir sehen bei einem anderen Künstler, bei Knopf, wie sich hier das Empfinden gewissermassen im Gegensatze zu dem vorigen äussert, in dem der schwere materielle Character der Ölfarbe solchem Stoffe angepasst ist, der Veranlassung zu derberem Ausdrucke gibt. Wie Knopf in seinem Bilde „Riesenspielzeug" diese Sage malerisch gestaltete, erinnert an die Art des vollblütigen Vlamen Jordaens. Kräftig und wirklich erstehen hier die Gestalten der Sage vor uns; das Riesentöchterlein ist ein frisches, gesundes Mädchen, die Riesen sind ungeschlachte derbe Lümmel, die uns auch in der Gestalt von Faunen und Satyren begegnen könnten. Seltsam und grotesk durch die absichtliche Vergrösserung der menschlichen Gestalt im Raume wirkt Eichler's „Herbst". Ein riesenhafter Mann, der sich behaglich im Schlafrock auf dem Rücken eines Berges ausstreckt, so dass die Füsse unten durch die Wälder hervorschauen und Thiere und Menschen schrecken. Als farbiges Titelblatt der Jugend würde diese Darstellung vielleicht verständlicher und intimer wirken als in dem gegebenen Format. An ein anderes hübsches Märchen erinnert das Bild „Eine Liebe" von Putz: es zeigt uns, wie eben der kühne Jüngling an Rapunzels schneeweissen Haaren zum Felsenkämmerlein emporklettert. Farbe und Zeichnung schildern diese Scene so köstlich als nur immer möglich. Ein Bild von Albert Welti „Die Königstochter mit dem Hirsch" knüpft an eine uns unbekannte locale Sage

Arnold Boecklin pinx.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Villa am Meer

an. Der Hirsch ist ja im Allgemeinen eines von jenen Thieren, die in Sagen und Märchen eine grosse Rolle spielen. Hier geht er einer feiertäglich geschmückten Königstochter und ihrer Begleitung voran, auf jedem Geweihe eine brennende Kerze tragend. Das Bild erinnert in seiner ganzen Art und Weise an mittelalterliche Tafeln, auch die ursprüngliche Naivität der Auffassung ist dieselbe: Welti's Anschauung ist ein wenig philiströs romantisch, das zeigt am besten das grössere Bild „Deutsche Landschaft". Hierin ist jedes Fleckchen lebendig, alles kribbelt und krabbelt und hat sozusagen Zungen; des Erzählens ist kein Ende. Wir begegnen da einem Zuge, der seit dem Mittelalter überhaupt in der deutschen Kunst characteristisch ist. Besonders in der Schilderung, im Märchen, kommt diese Art zum Ausdruck. — Was wir Leben in der Natur nennen, erhält darin eine tiefere symbolische Bedeutung. Dem Stoffe nach dieser Gruppe zugehörig ist auch das Bild von Speyer „Die heiligen drei Könige", die in mittelalterlicher Pracht und Gewandung auf schweren Rösslein an einem Flüsschen entlang ziehen. In origineller Weise hat auch „Mayer-Franken" einen alten Mythenstoff gestaltet. Noah's Dankopfer schildert er uns folgendermassen: Die Arche steht auf einem Berge fest, das grosse Wasser ist im Verlaufen, strömend in Felsenrinnen zieht es thalabwärts. Die Luft ist wieder tiefblau und von feurig goldenen Wolken durchzogen; über dem Berge steht ein Regenbogen, aus der Arche zieht das liebe Vieh und erneut auf den saatgrünen Triften des Lebens freundliche Gewohnheit. Noah mit seiner Sippe bringt ein Dankopfer dar.

Edmund Louyot. In der Enge.
Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl.

Die Maler des Märchens und der Sage gehen von einem bestimmten vorgefassten Stoffe aus, den sie mit ihrer persönlichen Empfindung durchdringen und mit Hilfe der malerischen Mittel so darzustellen versuchen, wie er ihnen als Bild innerlich vorschwebt. Ihre Gestaltung ist vor allem auf den Ausdruck bedacht, — sie projiciren gleichsam den innerlich nachempfundenen Vorgang auf die Malfläche. In ihren Darstellungen ist, wie in den schon besprochenen Werken mit freiem poetischen Inhalte, viel malerische Feinheit und Empfindung; sobald aber das Figuren-

bild den Kreis intimer Schilderung verlässt und zu Historien- und Episodenmalerei übergeht, nehmen die malerischen Qualitäten und die Stärke der Empfindung ab, gleich wie auf grossem Raume sich das Können und die Stimmung verflüchtigt. Die grossen Episoden- und Historienbilder, die ehedem so beliebt waren, treten nunmehr vereinzelt auf. Die Begeisterung wird immer seltener, die, von historischem Pathos oder frommem Eifer erfüllt, mehrere Quadratmeter Leinwand bemalt.

„Das Kreuz", ein Bild von Egger-Lienz, stellt eine Scene aus dem Tiroler Befreiungskriege dar. Am Rahmen des Bildes ist noch, wie es ehedem üblich war, eine Tafel mit historischen Erläuterungen angebracht: Demnach hat es sich in der Zeit des Befreiungskampfes zugetragen: Den Kämpfern sank sehr zur unrechten Zeit der Muth; denn die Noth war eben am grössten. Da nahmen sie Zuflucht zu einem grossen Feldkreuz und trugen dieses dem Feinde entgegen, mit erneuter Wuth angreifend.

Die Composition an sich erregt durch die seltsame Anordnung und die perspectivische Verkürzung einiger Figuren im Vordergrunde Befremden. Es hat seine eigene Bewandniss mit der Darstellung solcher Scenen. Das stoffliche Interesse überwiegt das der künstlerischen Darstellung selbst. Und was als Historie auf den Leser dramatische Wirkung ausübt, kann, bildlich dargestellt, einen weit geringeren Erfolg hervorbringen. Der dramatische Effect, auf einen Moment zusammengedrängt, wird den Maler leicht zu Uebertreibungen verführen. Man erinnert sich vor diesem Bilde des bekannten Wortes „Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein kleiner Schritt."

L. Adam Kunz. Pfau und Indian.

Aber ich möchte hiebei noch eine andere Anmerkung machen, betreffend die Darstellung solcher Scenen, in denen die Religion als dramatisches Motiv hervortritt. Da lesen wir, dass religiöser Fanatismus schon oft die grässlichsten Scenen bewirkt hat und dass dasselbe Motiv die Ursache heroischer Thaten war. Es ist aber kein Motiv, das man bildlich in solcher Weise, wie es Egger-Lienz gethan hat, darstellt, ohne dass man nicht gegen die Empfindung der allermeisten Beschauer verstösst. Wen die gegenständliche Darstellung nicht berührt, der wird verletzt durch die Unebenheiten des malerischen Vortrages. Der Maler, der uns schon öfter mit warmem Gefühl

Tini Rupprecht pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinzessin Marie von Rumänien

Bilder aus der Heimathsgeschichte dargestellt hat, dessen Empfinden hat sich diesmal sicher nur von einem Stoffe hinreissen lassen, über dessen Wirkung als Eindruck er nicht volle Klarheit erreichte und den er im Ausdruck nicht beherrschte.

In der spanischen Abtheilung wäre ein solches Bild verständlicher. Hier gibt es noch Maler, die sich in aussergewöhnlichen Empfindungen auf riesigen Leinwandflächen nicht genug thun können. Da ist nämlich eine Darstellung von Benlliure „Das Thal Josaphat am Tage des jüngsten Gerichts“ und eine extatische Verzückung, in der ein Mann vor einer Statue ausgebreitet liegt.

Unerquicklich, als ein verquältes coloristisches Phänomen auf die Leinwand gebannt, erscheinen uns auch „Vision“ und „Kreuzigung“. Albert von Keller gibt uns dafür in dem „Urtheil des Paris“, einem Bildchen mit feinen coloristischen Reizen, sowie in einem schlanken Frauenleib, der von den grünlichen Schatten der Dämmerung umhüllt ist, viel Besseres zu kosten.

Fritz Baer. Der grosse Eiger bei Grindelwald.

Einen lebhaften Eindruck hinterlässt auch Eisenhut's „Streit um die Beute“. Aus der Ferne gesehen, wirkt das Bild wie ein Stillleben. Bunte Stoffe, blitzende Waffen und die mattschimmernde Haut nackter Körper ist von flackerndem Feuerschein beleuchtet, da und dort zeigen sich noch weitere seltsame Gegenstände. Der Vorgang könnte als Illustration einer abentheuerlichen Geschichte, wie sie Karl May erzählt, aufgefasst werden.

Innerhalb der schwedischen Abtheilung begegnen wir noch einer Historie, die in stimmungsvoller Weise ein Motiv aus der vaterländischen Geschichte schildert. Es ist das bekannte Gemälde von Cederström „Wache an der Leiche Karls XII.“ Cederström stellt mit seinen Landsleuten aus, er erscheint aber inmitten der bunten Gesellschaft wie ein Fremder, der die Färbung und Eigenthümlichkeiten einer anderen Umgebung angenommen hat. Der Fall, in's Allgemeine übertragen, gibt zu mancherlei Betrachtungen Anlass, und die Ausstellungen geben Gelegenheit, dazu Materialien zu sammeln.

Nun zur schwedischen, überhaupt zur nordischen Malerei selbst. Die nordischen Maler sehen sich in ihrer heimathlichen Umgebung um und erzählen in den Bildern, was sich dort alles zuträgt. Der gegenständliche Inhalt deckt sich vollkommen mit den malerischen Absichten. Und

in dieser Einheit tritt uns diese Kunst kräftig und eigenartig entgegen. Ein naiver Sinn in der Auffassung und eine gewisse Ehrlichkeit in der Wiedergabe ungeschminkter Wirklichkeit macht sich in allen Darbietungen der jugendfrischen Kunst bemerkbar. Urwüchsig und derb erscheint ihr Wesen im Salon, in dem sich die ganze europäische Maler-Gesellschaft versammelt hat. Und doch sind manche Erscheinungen darunter, die von einer alten künstlerischen Cultur berührt und geschliffen erscheinen. Nicht nur Zorn, der Virtuose auf der Palette, der mit wunderbarer Geschicklichkeit sozusagen Momentbilder von packendem Leben aus dem Handgelenk malt, auch Larsson zeigt uns in dem Aquarell Convalescenz eine feine geschmackvolle Kunst. Und Bergh, dessen poetische Schilderung „Sommerabend" wir schon besprochen haben, lernen wir noch als Maler des Innenraumes in der Wiedergabe „zweier Weiber am Herd" kennen. Die Stimmung des frostigen Raumes, das in sich gekehrte Wesen, die Stille um und in den beiden Frauen ist eine feingefühlte Schilderung. Aber dergleichen auf feine Töne gestimmte Arbeiten sind selten. Die ungeschwächten Augen der nordischen Maler sehen die Gegenstände in ihrer ganzen Brutalität und mit einer naiven Freude an bunten kräftigen Farben. Sie stellen die Gegenstände in fast greifbarer Wirklichkeit vor uns hin — das nordische Licht beleuchtet sie hart und klar. In der nordischen Luft heben sich die Gegenstände scharf umrissen, als deutliche Silhouetten und wie auf einer Glasscheibe ab.

Therese Schwartze. Schach und Matt.

Janson, Hallström zeigen uns solche Motive. Ethnographisches Interesse erregen zumeist die Schilderungen von Innenräumen, in denen uns die Maler in allerhand Stuben hineinsehen lassen, die mit alterthümlichem Hausrath gefüllt sind. Meist steht auch ein ungefüger Webstuhl am Fenster und davor sitzt eine junge Frau oder ein Mädchen, von der Seite her scharf beleuchtet. Manchmal sehen wir auch eine alte Frau, vom Lampenlicht beschienen, oder einen jungen Burschen, mit einem Mädchen schwatzend, ganz in glühenden Feuerschein getaucht; ein andermal wieder eine Gesellschaft auf freier Heide, die um ein Feuer liegt und einem musicirenden Manne zuhört. In dieser Art genrehafter Züge, behaglichen Stilllebens und stimmungsvoller Bilder aus dem alltäglichen Sein steht die dänische Malerei der deutschen nahe. Manche Bilder, wie Exner's „Die Gesangprüfung", Siegenfeld, „Das Stubenmädchen horcht an der Thür", Wentorf, „Wie die Grossen" erinnern an den Styl von Ennhuber und Knaus. Die beiden Scenen „Öhlenschläger bei Eduard Storm" und „Baggesen und Sophie Örsted" könnte ein Münchener Genremaler um die Zeit von 1840 herum

Phot. F. Hanfstaengl, München

H. W. Mesdag pinx.

Vor Anker

gemalt haben. Auch das Bildchen von Kroyer, den Componisten Grieg nebst seiner Frau darstellend, sieht aus, als wäre es von Schwind gefühlt und in einer modernen Malweise dargestellt worden. Das Eigenthümlichste geben die Dänen in jenen Bildern, wo Figur und Landschaft zusammen gewisse Empfindungen zum Ausdruck bringen. Die anziehendsten Motive sind junge Frauen, die unter sonnigen Lauben an Thüren lehnen und in's Grüne schauen.

Henry Morley. Hahnenkampf.

Die Neigung zur Contemplation, zum ruhigen Insichverträumtsein, angeregt durch die schöne Umgebung, dieses sich Einsfühlen in die Natur kommt auch in einer sehr feingefühlten Verbindung von Figur und Landschaft in dem Bilde von Konrad Larsen „Der Sommerabend" zum Ausdruck. Es zeigt uns zwei junge Mädchen in einem Kahne, auf einer weiten, ruhigen Wasserfläche, in der sich die zarte, abgeklärte Abendluft spiegelt. Mit Seligmann's Bildniss gehört es zu den besten und eigenartigsten Werken. Vielleicht noch der Abendgang von Wentorf ist in diesem Zusammenhange zu nennen. Nur in diesen Bildern verräth sich eine ausgesprochene Neigung zu poetischer Contemplation, andere zeigen einen alltäglichen philiströsen Character. Man kann aus ihnen nicht besondere Eigenschaften der Dänen herausconstruiren, auch die Künstler anderer Nationen, besonders der Deutschen, haben die Fähigkeit und Hang zu ähnlichen Empfindungen und wir vernehmen die Äusserungen desselben in den Stimmen aller Völker.

Wie hat doch Böcklin durch die Verbindung von Figur und Landschaft ganz neue künstlerische Ausdrucksmomente geschaffen und unsere Anschauung und Vorstellung in's Ungemeine bereichert. Mit der wachsenden Bedeutung der Landschaft als künstlerisches Problem kam man immermehr dazu, solche Verinnerlichung des Empfindens in die Naturanschauung zu legen. Es ist characteristisch für die Production Italiens, Spaniens, Ungarns und Österreichs, dass hierin nur vereinzelte Werke von dieser grossen, künstlerischen Strömung berührt erscheinen. Innerhalb der italienischen Abtheilung stehen nur etliche Bilder Segantini's und einiger Nachfolger,

Luplau Janssen. Genre.

die redlich bemüht sind, in seinen Fusstapfen zu wandern, im Zusammenhange damit. — Segantini's Werke, von denen besonders das „Letzte Mühen des Tages" benannte hervorragt, sind Bilder aus einer frühen Periode seines Schaffens, wo er noch eine breite impressionistische Malweise innehat. „Letzte Mühen des Tages" zeigt einen Mann, der sich ein Bündel Holz aufladet, wobei er das hügelige Terrain zum Stützpunkt nimmt. Die Figur des Mannes und ein paar dahinter herziehende Schafe schmelzen mit dem sanft ansteigenden Hügel zu einer Silhouette zusammen, die sich in grossen Linien, bestimmt und doch weich abgerundet, von der lichten Abendluft abhebt.

Gerolamo Cairati. Frühlingsweben.

Zwei andere Bilder von seiner Hand, nämlich „Eine Liebe auf den Bergen" und „Einer mehr" zeigen uns, wie ein grosser Meister das Genrebild auffasste. Sie sind ganz aus dem malerischen Gefühl heraus im Einklang mit der gegenständlichen Darstellung entstanden, im Gegensatz zu vielen Bildern dieser Richtung, worin verschiedene Gegenstände einfach wie Brettsteine zusammengesetzt werden, bis sie eine hübsche Figur bilden. Es verhält sich auch oft so, dass der Künstler bemüht ist, eine interessante Scene oder eine artige Verwickelung darzustellen, während bei einem anderen alles nothwendig, wie aus einem inneren Plane hervorgeht. Die übrigen italienischen Genres sind neben Segantini's Werken Schaustücke der ersten Ordnung. Wenn man eines gesehen hat, kennt man sie alle.

Eine ernstere Naturauffassung strebt im Sinne Segantini's noch Pelizza mit seinen Gemälden der „Heuboden" und der „Leithammel" an.

☆ ☆

☆

Bei den Spaniern sind es Plá y Rubio mit einem Soldaten-Abschied und Fillol y Grannel mit seinem Bilde „Der Stolz des Dorfes“, die tüchtige Darstellung und feine Beobachtung des Lebens zeigen. Was uns die englische Abtheilung an Figurenbildern bietet, ist wohl nur als Niederschlag der grossen englischen Kunst anzusehen. Wir bekommen nur eine Art Limonade statt kräftigen Landwein zu kosten. Eine Ausnahme bildet Sauter, der Deutsch-Engländer, mit einem

Karl Böhme. Sirena di Capri.

Portrait und dem malerisch reizvollen Bilde „Frage und Zögern“. Es ist eine Tonmalerei, subtil und fein in allen malerischen Qualitäten. Auch das Bild „An der Fähre“ von Brown hat vorzügliche malerische Eigenschaften. Was wir von der englischen Abtheilung gesagt haben, gilt auch für die belgische. Auch hier bekommen wir nur wenige Werke zu sehen, in denen sich ein Typus bestimmt und klar ausprägt. Khnopff ist mit einer symbolischen Composition vertreten, die fein empfunden und malerisch duftig und zart behandelt ist. Der Maler nennt das Bild „Isolirung“. Das Pastell ist für den Ausdruck gewisser Empfindungen eine sehr geeignete Technik. Ein Reflex

der einst berühmten belgischen Elend-Malerei zeigt sich in dem Bilde „Trunkenbold" von Laermans. Als Motiv, sowie in der trockenen harten Malerei erinnert es sehr an die bekannten Morithatbilder, wie man sie auf den Jahrmärkten sieht. Verhaert schildert in einer Historie die schon erwähnte Ankunft des ersten Zuckers in Antwerpen. Das Bild ist malerisch wirkungsvoll componirt, die vielen Figuren darauf sind merkwürdig charakteristisch durchgebildet; es sind Köpfe darunter, deren sich Holbein nicht zu schämen hätte. Derselben flächenhaft wirkenden Malerei begegnen wir schon bei Philipp Otto Schaefers Cyclus und in den modernsten Ansätzen bei dem Norweger Munthe, in dem Bilde „Sigurd Jorsalafarer, König der Norweger, XII. Jahrhundert", das aber absichtlich archaistisch wirkt und jeder Feinheit in der malerischen Durchbildung entbehrt. Näher an Verhaert schliesst sich des Österreichers Ivanowits Bild „Herzog Ferry IV. führt Elisabeth von Habsburg heim" an. Der Künstler hat im Sinne der Romantiker, ähnlich wie Schwind, Steinle u. A., eine hübsche mittelalterliche Scene empfunden. Sein moderner Colorismus kommt ihm bei der Darstellung gut zu statten und hilft das Motiv reizvoller zu gestalten.

Die Holländer entfalten, wie schon von Alters her, ihre Vorzüge in der Darstellung des Innenraumes. Dieses malerische Problem erhielt seine Ausbildung naturgemäss in einem Landstriche, der, wie Holland mit einem wenig heiteren Himmel bedacht, die Bewohner nöthigte, ihr Leben zumeist im Hause zu verbringen. Auch die modernen Holländer sind hierin der Tradition treu geblieben und sie haben zuerst wieder die malerische Schilderung des Innenraumes als Stimmungsbild aufgegriffen. Israëls' Vorbild war hierfür von grosser Bedeutung. Wir sehen auch heuer wieder in die anheimelnden alten Stuben mit Urväterhausrath, in denen am Herde oder am niedrigen Fenster ein altes Weiblein sitzt, wie vergessen vom Leben, das draussen vorüberrauscht. Nicht selten sitzen ein paar rothwangige Kinder dabei — still und verträumt wie die Alte. Manchmal lassen uns diese Maler einen Blick in Scheunen thun, in denen das Licht über allerlei Gerümpel hinhuscht, durch Ritzen hereindringt und in dämmerigen Winkeln verschwindet, nur noch ein paar Hühner beleben diese Welt. Es fehlt auch nicht an Strassenscenen, die vor uns in dämmerigen Nebeln ausgebreitet liegen. Die modernen Holländer lieben in den Darstellungen von Innenräumen das einfache, schlicht bürgerliche Milieu, im Gegensatze zu ihren Landsleuten im 17. Jahrhundert, von denen einige besonders durch die Wiedergabe von prächtigen Intérieurs bekannt sind, in welchen sich hübsche kleine Frauen putzen, bespiegeln und mit allerhand Kostbarkeiten schmücken. Sie verstanden die Lichtquelle meist so anzuordnen, dass das Licht von oben her den ganzen Raum überfluthet und alle Gegenstände darin ungemein zart und reizvoll erscheinen. Dieses malerische Problem, das die Holländer mit so auserlesener Kunst behandelten, hat nie aufgehört, in Malerkreisen zu interessiren. Bei uns haben Löfftz, Holmberg, Harburger und viele Andere sich damit beschäftigt. Besonders gelang Claus Meyer mit seinen Kartenspielern eine sehr glückliche Lösung. Nachdem er in den letzten Jahren im Dienste der Historienmalerei seine Vorzüge und sein Können auf grossen Wandflächen entfaltete, hat er mit dem heurigen Bilde „Die junge Frau" sich mit Erfolg seinem ursprünglichen Stoffgebiete wieder zugewandt. Das Licht fliesst von oben herab über die anmuthige Gestalt einer jungen Frau, die sich, über einen Brief

gebeugt, in seinen Inhalt vertieft. Die Modellirung des jugendfrischen Kopfes ist besonders zart und weich, ganz dem sinnigen feinen Ausdrucke entsprechend. Der Maler hat einen Moment dargestellt, den er glücklich der Natur abgelauscht hat.

Ein ähnliches Motiv behandelt auch Ernst Oppler in seinem Bilde „Der Brief". Er hat seinerzeit in England ganz im Style der feinen englischen Portraitisten, die an Whistler anlehnen, gemalt; seine Bilder zeigten immer ein ungemein geschultes Können und einen feingebildeten, malerischen Geschmack. Er lebt jetzt in Holland und scheint hier sein malerisches Können im Anschluss an die alte und moderne Tradition weiterzubilden.

Helene Büchmann. Märchen.

Borchardt, ein Maler, der ähnliche Motive darstellt, gibt gerne in seinen kleinen Bildchen Innenräume wieder, in denen sich ein behagliches feines Stillleben entwickelt. Auf ruhig gehaltenem, abgetöntem Hintergrunde stehen wie Pretiosen auf Sammt zierliche feine Damen in schillernde rauschende Seide gekleidet.

Dieser Art nahe verwandt ist Geffcken. Borchardt's und Geffcken's Werke weisen manche Ähnlichkeiten auf. Gemeinsam ist ihnen die Freude an der Wiedergabe prächtiger Stoffe in einer intimen Umgebung und ausgebildete Feinheit der Empfindung in der Darstellung vornehmer Weiblichkeit.

Indem wir uns von den Malern feinen und behaglichen Stilllebens, wie es sich in vornehmer Umgebung abspielt, zu jenen einer alltäglicheren Umgebung wenden, wie sie Harburger darstellt, so werden wir dabei auch an alte Traditionen, insbesondere an niederländische Werke erinnert. Der urwüchsigen Anschauung, die sich in den Bildern eines Brouwer, Ostade kundgibt, ist allerdings nicht leicht etwas Ähnliches an die Seite zu stellen.

Auch die malerischen Reize und Feinheiten der Originale werden kaum mehr erreicht. Diese Art Malerei hatte eine grosse malerische Cultur zur Voraussetzung. Doch sind manche Werke von Harburger in der Farbe so fein und delicat, dass sie in ihrer Art den Alten nahe

kommen. In dieser Beziehung ist besonders das Bildchen „Lebensabend“ ein kleines coloristisches Meisterstück. Die „Weinschenke“ hat auch feine malerische Züge, doch interessirt hier zumeist das Gegenständliche, eine fidele Wirthshausscene im Geschmack der Niederländer. Grützner's „Bruder Kellermeister“ ist dem Stoffe nach diesem Genre verwandt.

Der Bruder Kellermeister steht seinem ganzen Umfange nach breit und stattlich da; in der einen Hand hält er ein alterthümliches Krüglein mit schäumendem Bier, die andere umfängt einen Laib bräunliches Brot, dazu hat er unter dem Arme ein Büschel Rettige, die Lieblingswurzel des biertrinkenden Volkes. Als Malerei ist das Ganze so delicat und würzig, wie die verschiedenen Köstlichkeiten, die der Bruder Kellermeister hier zusammenhält.

Der Anschluss an die Tradition alter Meister und im Zusammenhange damit die Darstellung von historischem Genre und allerlei frei erfundenen Scenen aus früheren Perioden wird hier länger als anderswo von den Malern gewahrt. Solche Darstellungen bieten dem Maler manche Vortheile und Gelegenheit zur Entfaltung malerischen Prunkes in der Umgebung und in Costümen, wie sie bei der Wiedergabe unseres befrackten und behosten Zeitalters nicht mehr möglich sind.

Besonders scheint die Maler die Zeit des Rococo anzuziehen. In solchen Bildern bewegen sich die Menschen artig und zierlich, wie beim Menuett. Immer heiter, scheinen sie nur da zu sein, um sich zu unterhalten.

Die ganze Umgebung, die Natur selbst, erweist sich ihnen gefällig und erstrahlt im rosigsten Lichte. Natur und Kunst, die wohl erhaltenen Parke und Schlösser des Rococo bieten dem Maler die reizvollen Motive, ähnlich wie sie uns Eichendorff in einem Gedichte schildert:

„Es glänzt der Tulpenflor, durchschnitten von Alleen,
Wo zwischen Taxus still die weissen Statuen stehen,
Mit goldenen Kugeln spielt die Wasserkunst im Becken,
Im Laube lauert Sphinx, anmuthig zu erschrecken.“

Diese Motive dienen dazu, einem allgemein gültigen Schönheitsideal Ausdruck zu geben; es spiegelt sich darin die Welt so glücklich und anmuthig, wie sie sich Jeder wünscht und ersehnt am Beginn seiner Lebensreise. Geffcken führt uns mit einem Bilde, das einen alten Galan mit einer Jungfer beim süssen duftenden Mocca zeigt, den sie aus Schaalen von chinesischem Porzellan nippen, gleich mitten in diese Zeit hinein. Messerschmitt eröffnet eine hübsche Aussicht in dem Bildchen „Unterwegs“; es kommt darin etwas von der Empfindsamkeit der Werther-Zeit zum Ausdruck. Ein anderes, „Unerwarteter Besuch“ genannt, gibt in trefflich geschilderten Scenen die Aufregung wieder, welche die Ankunft unerwarteter Gäste verursacht.

„Kurzer Besuch“ nennt Räuber eine fröhliche Reitergesellschaft von Standesherrn, denen artige Damen den Wegtrunk reichen. Von der freundlichsten Seite werden wir die Zeit des Rokoko in Menzler's Bild „Annäherung“ gewahr.

Simm's „Salon zur Zeit des ersten Kaiserreiches“ zeigt uns die Kehrseite dieser verlockenden Welt. Verschwunden ist die frivole schöngeistige Gesellschaft des Rococo, die Nüchternheit und der strenge Ernst des Classicismus beherrschen den Salon. Statt Venus und Mercur regiert jetzt

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Sphinx

Mars. Die Damen bewegen sich in griechischem Costüm und antikem Kopfputz in der Gesellschaft, an Stelle der galanten Abbés und Cavaliere mit zierlichem Degen und mächtiger Perrücke dominirt der Soldat des ersten Kaiserreiches.

Hengeler, Oberländer und Julius Diez kennt man als Illustratoren aus den Fliegenden Blättern und der Jugend. Ein Jeder ist hier mit Werken vertreten, die seine eigenthümliche Art zeigen. Hengeler mit kleinen Bildchen, einer Susanna im Bade, einem Einsiedler und einem Duett. Er gibt uns in buschiger Landschaft einen kleinen rundlichen Faun, der auf der Harfe spielt; davor steht ein junges hübsches Mädchen, das sein Spiel mit der Geige begleitet. Die Gegenüberstellung einer bockfüssigen, dicken, unansehnlichen Figur und einer feinen Mädchenerscheinung, sowie das Vergnügliche im Ausdruck des alten Gesellen und des sinnenden, beschaulichen Wesens des Mädchens rufen in uns jene Empfindung hervor, die man als komisch bezeichnet. Entweder wird sie bewirkt durch den Contrast oder durch den Ausdruck einer Geste. Worin eigentlich jene Wirkung besteht, wodurch diese Empfindung hervorgerufen wird und in welcher Weise sie am besten zum Ausdruck gelangt, das ist wohl an einzelnen Werken nachzuweisen, aber über die Ursache dieser Wirkung können wir nur Vermuthungen anstellen. Oberländer ist einer von jenen Künstlern, die durch jede ihrer Arbeiten eine erheiternde Empfindung in uns erregen.

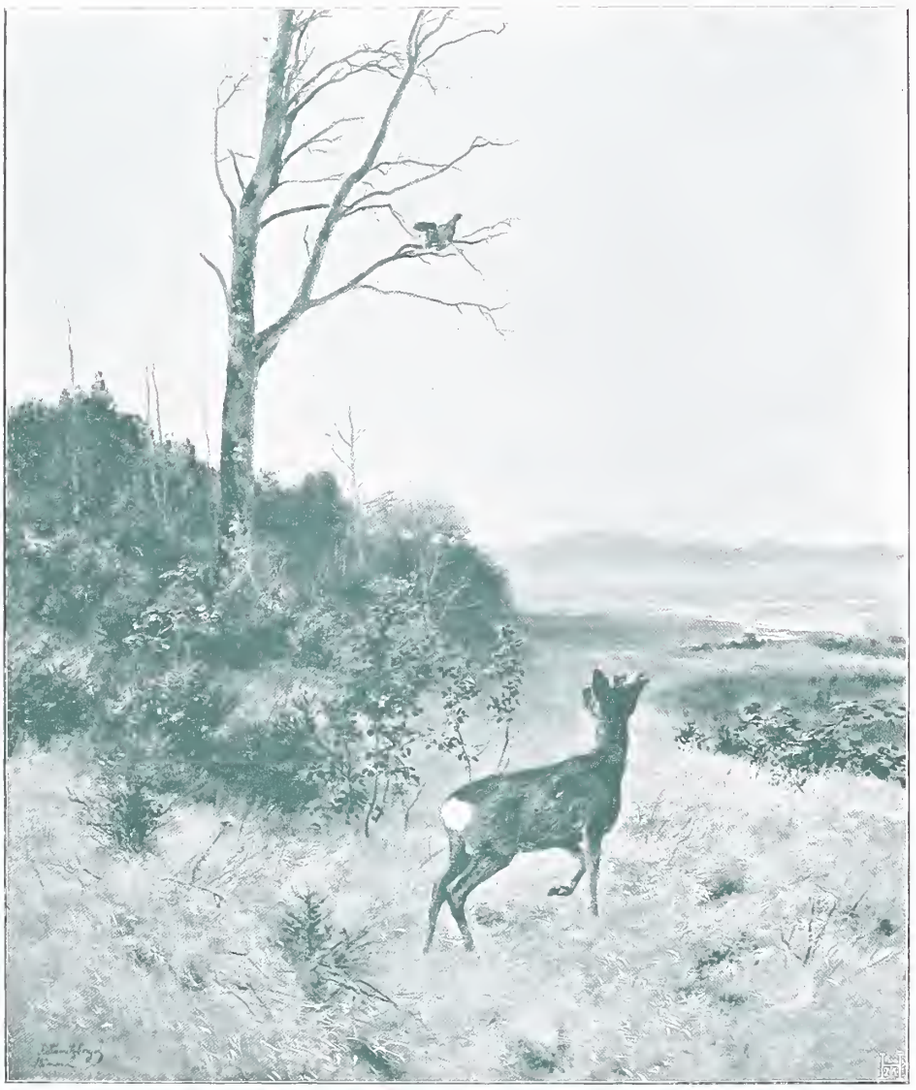
Albert von Keller. Eva.

Das zeigt uns eine Naturstudie, ein Motiv aus „Landsberg am Lech“. Diese Naturansicht ist wie jedes andere landschaftliche Bild geschaffen, doch kommt durch die eigenartige Auffassung der darin dargestellten Gegenstände eine Empfindung zum Ausdruck, die in ihrer Naivität köstlich humorvoll wirkt. Die Welt würde uns darin erscheinen, wie mit der Unbefangenheit und dem Wirklichkeitssinn des Kindes beobachtet, wenn nicht das Gefühl für

das Räumliche in der Wiedergabe der Landschaft trotz aller Einfachheit der Darstellung auf einen mit Erfahrung und Umgang der Natur vertrauten Künstler schliessen liesse.

Ausser der erwähnten Naturstudie hat Oberländer noch ausgestellt: „Der Schenkkellner vor dem Fehmgericht“ und „Der Kampf mit dem Drachen“. —

Julius Diez, der jüngste aus dieser Gruppe bekannter Zeichner, bringt eine Reihe von Pastellen: „Im Föhrenwald“ gibt uns eine Episode, die einen Ritter als Drachentödter zeigt. Die Landschaft ist hiebei ungemein characteristisch durchgeführt, ganz in der Art und Weise der modernen Illustrationskunst, wie wir sie durch die Jugend und den Simplicissismus bereits kennen. Ein anderes dieser Pastelle, die ungemein decorativ wirken, heisst „Don Quixote“ und wieder eines „Spuk“. Alle diese Darstellungen wirken, weil lebhaft empfunden und in Form, Farbe und Linie gewissermassen in's Ornamentale übersetzt, originell und geschmackvoll.



J. Schmitzberger. Balzzeit.

An Ursprünglichkeit der Empfindung und an Unmittelbarkeit der Wirkung, die wir eine humoristische nennen, überragt Alle Böcklin's Werk „Bacchanale“. Böcklin hat diesen Vorgang ganz aus seiner Empfindung herausgeschaffen. Er zeigt uns, was Alles zum Ausdruck gebracht werden kann, wenn man es nur wirklich lebendig in sich fühlt und empfindet. Böcklin's Bild sieht aus, wie in einer tollen Weinlaune geschaffen; und doch war ihm sicherlich die malerische Ausgestaltung dieses Vorgangs ein so ernstes künstlerisches Problem wie nur irgend eines. Eine derartige Darstellung bewegt sich auf der schmalen Grenze zwischen Natur und Carricatur wie auf eines Messers Schneide. Böcklin gestaltet dieses Motiv als ein räumlich malerisches mit

prächtigen Einzelheiten. Die räumlichen Contraste, die kleine Schenke und die grossen Figuren im Vordergrunde, allerhand köstliche Bewegungsmotive, alle Grade der Trunkenheit darstellend, kurz eine Fülle von Einzelzügen sind trefflich und wahr beobachtet und wiedergegeben und wirken ohne Derbheit drastisch. Alle diese Züge entwickeln sich ganz natürlich im ersichtlichen Zusammenhang mit der Situation gleichsam vor uns. Durch diese rein künstlerischen Mittel wirkt der Böcklinische Humor so unübertrefflich und unmittelbar zugleich. Es wäre eine Aufgabe für sich, an der Hand von Werken der Malerei und Bildnerei alter und neuerer Zeit das Problem des Humors weiter zu verfolgen.

Heinrich Schlitt. Gnomen.

Wir wollen nun zu jenen Darstellungen der Natur übergehen, bei welchen sich der bildenden Kunst bestimmte Merkmale darbieten und zugleich Gelegenheit gegeben ist, eine Fülle künstlerischer Probleme zu entwickeln. Wir denken dabei zunächst an die Darstellung der Landschaft und des Portraits. Bei der Betrachtung künstlerischer Portraits kann man im Allgemeinen zwei verschiedene Auffassungen wahrnehmen, von denen die Künstler ausgehen. Eine, die in ganz sachlicher Weise in jedem Menschen einen Menschen sieht, wobei es sich in der Darstellung eines gewissen Objects nur um die getreue Nachbildung äusserer Merkmale handelt. Individuelle Kennzeichen sind dem Künstler dieser Auffassung nur solche Züge, wo sich der Dargestellte äusserlich deutlich wahrnehmbar von seinem Nebenmenschen unterscheidet. Also durch eine besondere Nase, ein auffallend gebildetes Ohr u. s. w. Empfindet der Künstler seinen Gegenstand dazu noch in einer malerisch vortrefflichen Art und Weise, so kommt er jenem objectiven Standpunkt der Naturbetrachtung sehr nahe, der Holbein's Werke für alle Zeit auszeichnet. Hiezu ergänzend tritt die moderne Auffassung.

Sie geht von dem Ausdruck, nicht allein von dem Eindruck des Gegenstandes aus; sie sieht im Menschen als in einem Einzelindividuum besondere Eigenschaften, die sich in bestimmten

Merkmalen, im Ausdruck der Augen, überhaupt in der Haltung und Geste der Persönlichkeit äussern. Diese Anschauung geht darauf aus, den Menschen im Besonderen, das Persönliche in ihm darzustellen. In Lenbach's Kunst können wir diesen Zug seit einem Menschenalter unausgesetzt beobachten, und es ist nur eine neue Variation eines alten Themas, was wir hier neuerdings besprechen. In Lenbach's Kunst ist etwas von dem zuckenden Nerv des modernen Lebens übergegangen; manche seiner Gestalten erstehen vor uns wie im Fieber geschaut, sinnverwirrend und berückend. Die Damenportraits, die er heuer ausstellte, sind coloristische Effectstücke von seltener malerischer Vollendung.

Alfred Schwarzschild. Übermuth.

Die Männerköpfe sind wieder am markantesten gestaltet, besonders prägt sich Miquel lebendig jedem Beschauer ein. Lenbach's Kunst wird mit jedem Jahre reifer. Er beherrscht souverän alle malerischen Ausdrucksmittel. Die Farbe wirkt sozusagen als Stimmungsmoment, jedes neue Bildniss gibt zugleich Veranlassung, einen neuen prächtigen Farbenaccord erglänzen zu lassen. Daher umgibt er moderne Menschen im Bildniss so gerne mit dem Prunke und den farbigen Herrlichkeiten alter Zeiten; er verleiht dem Bildniss so eine vornehme malerische Haltung. Lenbach's Bilder sind als Product einer künstlerischen Cultur aufzufassen. Der Gegenwart erscheinen sie freilich altmeisterlich, — schon um ihrer technischen Reife und Feinheit willen. Es ist possierlich anzuhören, dass das Prädicat altmeisterlich, das die grösste Anerkennung inbegreift, zugleich in einem besonderen Sinne einen Vorwurf bedeutet. Das darf uns allerdings nicht Wunder nehmen, da es einigen Interpreten der Moderne völlig an Urtheil

Otto Hierl-Deronco pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf dem Theater

W. Geffcken pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Intérieur

und Einsicht mangelt, um bewusstes Können und reife künstlerische Erfahrung zu würdigen. Der Nebel unklarer Empfindungen, in dem sie sich bewegen, hindert sie daran, richtig zu sehen. Und wie es meistens der Fall ist bei Gegnern, die verschiedene Ansichten und Distanzen vor Augen haben, behaupten die Modernen hartnäckig, den Verehrern altmeisterlicher Kunst ginge die Fähigkeit ab, richtig zu sehen.

Alexander von Wagner. Stiergefecht.

Wenn man die breite Wirkung verstehen will, die hervorragende künstlerische Persönlichkeiten allzeit auf ihre Umgebung ausübten, muss man freilich in frühere Zeiten zurückgehen. Ein anschauliches Bild gibt uns dafür die Ausstellung der Secession von Meisterwerken der Renaissance. Ein modernes Bild erschiene freilich in einer Umgebung von kostbaren Stoffen und Möbeln, blinkenden Bechern, funkelndem Geschmeide und Limoges von einer märchenhaften Schönheit, ja selbst unter broncenen Thürklopfern, neben Schüsseln und Tellern mit eingeschmolzenem Email, als ein Aschenbrödel unter lauter reichen prachtliebenden Schwestern. Die Feinheit und die vollendete Kunst der Malerei in den alten Gemälden lernt man erst im Hinblick auf eine solche Umgebung und Zeit verstehen, da selbst ein Schmied, ein Tischler, ein Töpfer, ein Weber noch wahrhafte Künstler waren. Kann es uns zum Vorwurfe gereichen, dass wir hier in München eine lebendige Fühlung mit der Tradition unterhalten, die dem Kunsthandwerker wie dem Künstler Gelegenheit gibt, seinen Geschmack zu bilden und seine Erfahrungen an der alten ausgebildeten Technik zu bereichern? Was wäre unsere Kunst ohne die Erfahrungen der Tradition? Man kann sagen: vielleicht ein Composit von Instinkten und Bewusstsein ohne jeden Schliff und ohne jede Cultur, Eigenschaften, ohne die an eine moderne Kunst gar nicht zu denken ist.

Doch wir müssen wieder auf unsere ursprüngliche Betrachtung zurückkommen, von der uns der Name Lenbach und die Einwürfe, die sich neuerdings gegen seine Kunst erhoben, ablenkten.

Anziehend durch ihre Vornehmheit der Auffassung wie durch ihre malerischen Qualitäten sind die Bildnisse von Fritz August Kaulbach. Sie zeigen gleichfalls einen ungemein gebildeten Geschmack und vollendete Eigenschaften des malerischen Könnens. Fritz August Kaulbach

beherrscht die malerischen Ausdrucksmittel — gleich Lenbach ist er sich ihrer Wirkung bewusst. Die verschiedenen Persönlichkeiten, die er darstellt, sind so anmuthig in's Bildliche übersetzt, so fliessend gemalt, formal so abgerundet und abgeklärt, dass man diese Bildnisse mit dem Vergnügen betrachtet, das uns durch den Anblick eines reifen Kunstwerkes immer gewährt wird. Sie erscheinen ganz als der Ausdruck dessen, was sie darstellen, nämlich als ein prächtiges Spiegelbild edler vornehmer Weiblichkeit.

Raffael Schuster-Woldan's Bildniss der Miss B. gehört auch in diese Sphäre. Es zeigt auserlesene Feinheiten in der malerischen Behandlung und eine grosszügige Naturanschauung, dabei einen persönlichen Ausdruck, der durch die Empfindung des Künstlers noch vertieft wird.

Unter dem Einfluss einer gewissen malerischen Cultur entstand auch das grosse Repräsentationsbildniss von Tini Rupprecht, worin sich die Künstlerin bemühte, die Öde und den unpersönlichen Styl, der solchen Bildern meistens anhaftet, mit malerischem Geschick zu überwinden. Im Zusammenhange mit der Portraitkunst werden wir auch an Leibl erinnert. Man hört ihn oft mit Holbein in einem Athem nennen. In der That, wenn man seine Bildnisse, insbesondere aber die gezeichneten betrachtet, gewahrt man eine Anschauung von ähnlicher Sachlichkeit und Schärfe der Beobachtung, wie sie die Werke des alten Meisters auszeichnen.

Leibl gibt jede Erscheinung so wieder, wie er sie gesehen hat; ihn spricht jedes Object an in seiner natürlichen Eigenart, und dieser Eigenart wird er gerecht in der Zeichnung, Farbe und Form, überhaupt in der getreuen Wiedergabe der ganzen Umgebung. Leibl schildert die Personen meist mit allem Zubehör in ihrer alltäglichen Umgebung — gleich Pflanzen mitsammt dem Boden, worauf sie wurzeln. Dieser Zug künstlerischer Objectivität ist seiner Kunst durchaus eigen. Dabei neigt er zur Wiedergabe effectvoller malerischer Wirkungen und zwar jener malerischen Wirkungsformen, welche die stoffliche Verschiedenheit der Kleidung, das Inkarnat und Beschaffenheit der Haut, Haare u. s. w. kräftig hervortreten lassen. Dieser besondere malerische Zug und das Geschick, einen unmittelbaren Natureindruck in pastosen Farben auf die Leinwand zu bringen, veranlasste die Nachahmer zu ähnlichen Verfahren. Aber die Kunst der malerischen Zubereitung und die technische Geschicklichkeit Leibl's fehlt ihnen, und so mühen sich Viele vergeblich, aus dem Farbenbrei heraus einen klaren Eindruck zu gestalten. Ein paar Bildnissstudien von dem Norweger Heyerdahl, die zu Leibl's Zeit gemalt sind, zeigen uns, wie diese malerische Richtung überall herrschte. In der Behandlung sind sie weich gefühlt und ganz auf den malerischen Eindruck im dämmerigen Innenraume gestimmt. In anderer Art werden wir durch ein Bildniss von Manet auf die entgegenstrebende Richtung aufmerksam, die um jene Zeit in Frankreich einsetzte und auf ungemein klare räumliche Farbenwirkung drang. Manet's Bild der Mlle. Eve Gonzales ist um das Jahr 1874 gemalt. Ein Männerportrait der Holländerin Therese Schwartze, ferner eines von Brütt und Erdtelt entspricht jener malerischen Richtung und Auffassung, wie sie in Deutschland durch Leibl und Trübner ausgebildet wurde.

Nach einer eigenartigen modernen Richtung hin hat die Holbein'sche Sachlichkeit in der Wiedergabe des Eindruckes manchen feinsinnigen Vertreter gefunden, der damit malerische

P. F. Messerschmitt. Aus der Zeit der Fugger.

Wirkungen, die in ihrer flächenhaften Art und Weise an Gobelins erinnern, verbindet. Khnopff hat ein Damenportrait ausgestellt, das einfach und bestimmt gezeichnet ist und starke Modellirung durch die Farbe fast vermeidet. Man kann sich dieses Bildniss gut in einem entsprechend abgetönten Raume vorstellen. In der Wiener Secession befinden sich auch einige Portraits, wobei die Personen wie Silhouetten auf einfach getöntem Hintergrunde dargestellt sind. Besonders trefflich ist das Doppelbildniss von Bacher. Das Bild erinnert in seiner Wirkung an ein feines Plakat und hat dabei doch alle die Eigenschaften, die ein gutes Portrait haben soll. Es zeigt zwei ältere Damen, ungemein lebendig im Ausdruck und klar und bestimmt als räumlicher Eindruck. Sachlich und dabei das Persönliche der Erscheinung in einem klaren, gefassten, räumlichen Eindruck wiedergebend, wirkt das „Bildniss des Herrn J. K.“ von Blos. Auch diese Auffassung dünkt uns der Holbein'schen Naturanschauung verwandt, wenngleich es aussieht, als habe der Maler an Holbein gar nicht gedacht. Diese einfache sachliche Wiedergabe des Objects, die manchmal in einen gewissen Gegensatz zu der von subjectiven Vorstellungen beherrschten Lenbach'schen Art tritt,

zeichnet auch die Bildnisse des Holländers Veth aus. Noch energischer und frischer kommt diese Sachlichkeit der Anschauung in den schwedischen Bildnissen zum Vorschein. Sie geben einen Natureindruck, ohne viel Übersetzung, kräftig in den Farben und in der Modellirung wieder. Diese Bildnisse erstehen vor uns, wie im hellen Tageslicht mit naiver Unmittelbarkeit geschaut. Unter den nordischen Künstlern sind einige von einer Eigenart und bedeutender Gabe der Auffassung für das Persönliche durchdrungen; aber sie beobachten die Natur in einer Art und Weise, wie wir schon bei der Besprechung ihrer Bilder aus dem Leben erwähnten, schlicht, einfach ohne Pose und malerische Finesse. Sie halten nur den malerischen Eindruck in kräftiger Weise fest, und das Dargestellte spricht für sich selbst, ohne Zuthat und Ausschmückung des Künstlers. Thegerström, Gerle und Östermann sind unter den schwedischen Portraitisten bemerkenswerth.

Gustav Wentzel. Frühstück.

Unter den Dänen sind es besonders Jerndorf, Seligmann und Kröyer, die uns interessiren. Von letzterem haben wir schon berichtet; er ist leider ausser dem kleinen Bildchen des Componisten Grieg nur mehr mit einer Studie zu einem grossen Bilde vertreten.

Jerndorf schildert einen Mann, der vor einem offenen Schranke steht, ganz alltäglich ruhig, bei einer altgewohnten Thätigkeit. Dabei ist doch des Mannes Art und Character so leserlich in sein Gesicht geschrieben, dass man glaubt, jede seiner Lebensgewohnheiten darin zu erkennen. In diesem Sinne sind die Nordländer lauter Holbein's, voll Schärfe der Beobachtung und unerbitterlicher Sachlichkeit in der Wiedergabe des Eindruckes. Ungemein frisch und anmuthig ist das Portrait von Seligmann's junger Frau, die an einer offenen Thüre lehnt und in's Grüne schaut. Von so reizvoller Wirkung ist nur noch ein Bildniss von R. Weise in der Münchener Künstlergruppe: „Die Scholle". In einer spätsommerlichen Landschaft schreitet eine anmuthige Frau über das Stoppelfeld dahin. Wie das Werk Seligmann's ist es zugleich Bildniss und dabei ein Freilichtbild mit abgeklärten volltönigen Farbharmonien. In der „Scholle" ist ferner noch ein modernes Bildniss von Erler in eigenartiger malerischer Behandlung; es stellt eine junge Dame sitzend am Klavier dar und ist fein und stimmungsvoll empfunden.

Wilhelm Menzler pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Annäherung

Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Rattenfänger

Es bekundet sich aber hierin eine künstlerische Anschauung, die der nordischen Bildnisskunst ganz entgegensteht. Noch kecker, subjectiver erscheinen die Bildnisse von Leo Samberger. In ihnen kommt das moderne Streben, malerische Probleme mit persönlicher temperamentvoller Auffassung der Natur zu verbinden, — eigenartig zum Ausdruck. Das intuitive Moment überwiegt sichtbar die bewusste gestaltende Absicht. Samberger's Zeichnungen geben dafür ein instructives Beispiel. Hier entäussert sich der Künstler einer lebhaft gefühlten Naturanschauung in lockerer, skizzenhafter Weise mit flüchtiger leichter Hand. Seine gemalten Bildnisse geben gefestigtere Eindrücke in abgeklärter Form wieder, ohne allzu ersichtlich den Franz Hals'schen Bravourstrich zur Schau zu tragen. Manche weisen ausserordentliche coloristische Feinheiten auf, etwa wie man sie bei Besnard zu sehen bekommt. Die Nachbarschaft der Stuck'schen Werke schadet ihnen nicht im Geringsten, und das will in coloristischer Hinsicht schon etwas bedeuten. Neben Samberger steht Habermann mit einer Bildnissstudie als feinfühliger Empfinder coloristischer Werthe. Seinem Geschmacke nach könnte man Habermann auch unter die Franzosen stellen. Das Gemälde eines Bildhauers weist wieder ganz eigenartige malerische Schönheiten auf und gibt zugleich Anlass zur Deutung eines psychologischen Problems. Am Entschiedensten gibt sich die Neigung zu malerischer Cultur und Abgeklärtheit im Eindrucke, ähnlich wie sie den alten Meisterwerken eigen ist, in Stuck's Bildern kund. Stuck äussert sich im malerischen Ausdrucke immer vollendeter, seine Malerei wird immer feiner, reifer und abgeklärter. Sie ist in jeder Beziehung ein Kunstwerk. Stuck hat das Publikum verwöhnt; es will jedes Jahr ein paar aufregende Actionen sehen. Ist Stuck eigenartig

Ernst Schmitz. Nur a Busserl.

und fein in seiner Art, so klagt es über die Abnahme seiner Kräfte. Man muss daran erinnern, dass in Stuck zugleich neben seiner naturwüchsigen Empfindung ein durch hellenische Anmuth und Grazie gezähmter Naturalist einhergeht und unter jedem jährigen Wurfe immer ein paar Mischlinge sind. Genug, wenn nur immer ein solches Können sich meisterlich äussert, genug, wenn jedes Bild einem kostbaren Stoffe gleich zu achten ist, der in ähnlicher Verbindung nicht oft vorkommt. Stuck ist eine künstlerische Natur von ausgesprochenem Character; was er producirt, hat künstlerische Qualitäten. Man könnte seine Bilder um solcher Eigenschaften willen schätzen, wie man edelgeschliffene Steine, glänzendes Metall, Seltsamkeiten von Lapis Lazuli, Cedernholz, Schildkrot und Elfenbein liebt, und man soll sie wegen ihrer kräftigen Eigenart in der Wiedergabe phantasie-

Adolf Hengeler. Duett.

voller bildlicher Vorstellungen und gesunder Sinnesfreudigkeit geniessen. Solche Bilder gehören nothwendig in eine reiche luxuriöse Umgebung — sie sind gleichfalls in jeder Hinsicht das Product einer alten künstlerischen Cultur. —

Auch Hierl-Deronco wird von einem fein gebildeten malerischen Geschmacke geleitet. Er weiss hübsche malerische Effecte mit Hilfe künstlicher Beleuchtungen hervorzubringen. Zwar ist diese Art malerischer Picanterie nichts Neues; ein grösserer im Reiche der Maler, Besnard, gibt uns Ähnliches zu verkosten und noch mit viel mehr Raffinement und mit einer Art Empfindung, die gesunden Sinnen unverständlich ist. Ganz im Sinne der modernen französischen Coloristen spürt Herterich immer neuen malerischen Problemen nach. Diesmal gibt er eine junge Dame vom Rücken gesehen, die er bei der Toilette belauscht hat. Die frische anmuthige Erscheinung zeigt im Einklang mit der Umgebung einige prächtige malerische Töne. Herterich besitzt überhaupt eine feine Fühlung für malerische Wirkungen in einem gewissen Umfange von Tönen, die er als seine Lieblingsmelodie gerne wiederholt. Aug' und Hand sind glücklich organisirt, beweglich und ungemein geschickt in der Wiedergabe von malerischen Eindrücken. Herterich sammelt mit Bienenfleiss in der Natur solche Eindrücke; er reagirt auf alle möglichen Reize und Effecte; hier ist es ein Spiegelbild, woraus eine strahlende Mädchen-Erscheinung uns entgegenblickt, oder ein Grasfleck mit einer scheckigen Ziege darauf und ein andermal ein knorriger Schimmel mit einem Ritter in finster drohender oder hellblinkender Rüstung. Herterich marschirt auf dem äussersten Flügel der Secession; seine Malart ist international; sie tritt mit den Werken französischer Meister ebenso in Fühlung wie mit den Werken des Schweden Anders Zorn und einiger amerikanischen Coloristen.

E. Werenskiold. Barschfischer.

Das Malen um des Malens willen kommt im Stillleben am reinsten zum Ausdruck. Von keiner gedanklichen Vorstellung beeinflusst, von keinerlei Abstraction gestört, vollzieht sich hier dieser Process in der reinen Hingabe der malerischen Empfindung an das Object. Und sonderbarer Weise entfaltet gerade Gysis, der Maler gedanklicher Vorstellungen und feinsinniger malerischer Abstraction, hierin die entschiedensten Vorzüge. Sein Farbensinn ist so ausgebildet, wie nur immer der Gaumen und Geschmack eines Gourmands. Was er malt, sind einfache Gegenstände, z. B. Äpfel, gebackenes Brot, Kuchen, gefärbte Eier, Staniolbüchsen, Geschirr, Körbe,

Lucien Simon. Procession.

gerupfte Hühner und Hähne, Gemüse und Blumen. Dies weiss er durch seinen malerischen Sinn mit ausserordentlichem Geschick so zu arrangiren und dem Spiel des Lichtes auszusetzen, dass die reizvollsten Wirkungen entstehen. Besonders entfaltet er in seinen Früchten- und Blumenstillleben prächtige Farbenharmonien von eigenartiger malerischer Schönheit. Mit ähnlicher Kunst malt Rosen nur noch Glatz-Wildner. Er malt den thaufrischen Glanz, zarten Schimmer und alle Feinheit der Erscheinung. Man möchte sagen, Gysis gibt den Geschmack der Dinge, wie man ihn mit der Zunge empfindet, — Glatz-Wildner aber die Essenz, das flüchtige Parfüm. Ein Meister in der Kunst des Stilllebenmalens ist auch Zimmermann. Seine Stillleben kann man in der Gesellschaft von Kaulbach's und Lenbach's Bildern sehen — soviel malerische Cultur und Feinheiten bieten sie. Zu erwähnen sind noch von Adam Kunz prächtig wirkende Stillleben im Geschmacke Makarts, solche von Kricheldorf und von Olga Beggrow-Hartmann.

Indem wir auf unserem Gange durch die Ausstellung weiterschreiten, bemerken wir zunächst, dass fast dreiviertel aller Wandflächen mit Landschaften bedeckt sind. Die Landschaft hat nach und nach das grosse Figurenbild, die Historie und Episode verdrängt; man ist müde geworden an dem vielen Erzählen und Geschehen; man geniesst dafür lieber eine hübsche Aussicht in's Grüne, ein Stück Feld und Wald, eine flache Haide, einen Blick vom Berg in's Thal, auch den Anblick eines Sees oder Meeres zu jeder Tageszeit und in jeder — Stimmung. Stimmung heisst

Hermann Kaulbach. Verwaiste Herzen.

das Schlagwort, dem eine ähnliche Bedeutung beizumessen ist, wie etwa dem Ausdruck persönlicher Empfindung im Kunstwerk zur Zeit beigelegt wird, im Gegensatz oder in Ergänzung zu dem Problem der sachlichen Wiedergabe. Das rüstige Volk der Maler zieht jetzt allerorten hinaus, um die Welt neu zu entdecken. Die landschaftlichen Reize und Eigenthümlichkeiten jeder Gegend lernen wir kennen, jedoch nicht allein das Romantische, Groteske, Idyllische und Verträumte, sondern auch das ganz Alltägliche in unserer nächsten Umgebung. Andere Bilder wieder

könnte man der Treue in der Wiedergabe eines Moments wegen nach der Uhr bestimmen; sie veranschaulichen gewisse Licht- und Lufteffecte zu einer bestimmten Stunde des Tages. Fassen wir die Bestrebungen der beiden Richtungen zusammen, so können wir sagen: wir finden die grösste Mannigfaltigkeit, die reichhaltigsten malerischen Probleme in der Landschaftsmalerei angestrebt und deren Lösung versucht. Die Regsamkeit so vieler und bedeutender Kräfte auf einem Gebiete künstlerischen Schaffens führt zu der Annahme, der Landschaftsmalerei gehöre die Zukunft. Wenn wir uns in diese Annahme nicht ohne Weiteres finden können, so ist doch anzunehmen, dass die Landschaftsmalerei in der Verbindung mit der Figurenmalerei als ein entschiedener Factor dazu berufen ist, diese in ganz neue und eigenthümliche Bahnen zu leiten, ähnlich wie es durch Böcklin bereits angebahnt wurde. Die Landschaft wird immer mehr die räumliche Einheit darstellen, in der sich eine Handlung vollzieht und wobei die menschliche Figur in ihrem Verhältniss zur räumlichen Natur in den mannigfachsten Bethätigungen und Äusserungen auftritt. Kurz, die Landschaft wird im Sinne der Alten als ideale, oder wie man sie auch bezeichnete, als heroische, stylvolle Landschaft weitergebildet werden und als Träger moderner malerischer Probleme ihren Einfluss auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens geltend machen.

Böcklin's Einfluss äussert sich bereits überall sichtbar. Seine persönliche Naturauffassung lässt ihn unerschöpflich im Ausdrucke persönlicher Empfindungen erscheinen. Böcklin hat zuerst die Landschaft und die menschliche Figur als ein Ganzes erfasst, indem er die Stimmung der Landschaft im Einklang mit der menschlichen Empfindung schilderte. Er hat somit allen Stimmungen in fast typischer, neuer, formenbildender Weise Ausdruck gegeben, und zwar in Formen Ausdruck gegeben, die noch keiner Vorstellung geläufig waren und die doch als übereinstimmend mit dem Character einer bestimmten Umgebung empfunden wurden. Wir sehen unter seinen Landschaften solche von ganz verschiedenem Character. Einmal ein Schloss am Meer, verschönt von einem prächtigen vornehmen Abend; am Strand des Meeres ruht ein Piratenschiff. Die Insassen sind ausgestiegen und berauben das Schloss; eben schleppt einer der Banditen eine sich sträubende Frau dem Boote zu, das am seichten Ufer wartet — einige Momente später — und Schloss und Meer liegen wieder da in ruhiger feierlicher Stille, vielleicht nur ein fernes Segel am Horizont erinnert noch an diese Geschichte.

Ein ander Mal zeigt er uns eine Villa am Meer; um Villa und Meer lagern bereits die Schatten der Nacht, nur aus dem Hause scheint einladend ein geselliges Licht; eine Frau steht einsam unten am Ufer und schaut verträumt hinaus auf die rollende, wogende Fluth. Wieder ist es ein Triton, der in sein Muschelhorn bläst, eine Melodie von rauhen Tönen zu der schäumenden Fluth und dem Wogenprall, der sich an dem harten Gestein bricht und zerstäubt. Das Meer hat Böcklin's Phantasie unerschöpfliche Anregungen gegeben. Aber nicht nur das Meer, auch im Bereiche der Erde und der Luft wusste er Bescheid, wie kein Anderer; er belebte sie, ursprünglichen Vorstellungen folgend, mit allerlei Fabelwesen. Immer findet er in dem Character der Landschaft bestimmte Anregungen dazu und sieht mühelos Wesen darin, die einem anderen Auge ungewöhnlich und märchenhaft erscheinen. Bilder wie die „Frühlingshymne", „Heiliger Hain",

Hans Petersen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hochseefischer

Wilhelm Rauber pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kurzer Besuch

„Flora“ u. a. m. sind Ruhe-, Sammel- und Ausgangspunkte künstlerischer Betrachtung inmitten der von den verschiedensten Strömungen durchkreuzten Ausstellung.

Wir wollen nun einige Gruppen von Landschaften im Einzelnen betrachten; nehmen wir Haider, Steppes, Stuck und einige Schweden. Diesen Werken ist gemeinsam, dass sich in ihnen eine poetische Naturbetrachtung in eigener Weise äussert und dass sie zugleich durch Schönheit der Ausführung als vornehme, raumschmückende Kunstwerke Geltung haben.

Haider malt die Landschaft der Vorberge. Er gibt sie in seinen Bildern: die niederen grasbewachsenen Hügel, die dunklen Tannenwälder, welche den Rücken der Berge bekleiden und die helle klare Luft, die darüberhin zieht, getreulich wieder. Am liebsten schildert er den Abend, wenn die Formen und die Gipfel der Berge, von der Sonne noch beschienen, sich scharf abzeichnen und die Luft in ein purpurnes, flammendes Gewölke umgewandelt ist. Haider zeigt uns die deutsche Landschaft ruhig und freundlich abgeklärt im Abendsonnenschein, so ganz in Feierabendstimmung. Der malerische Ausdruck entspricht dieser Anschauung; er ist einfach, leidenschaftlos, geduldig und feinsinnig. An Schönheit der Ausführung und Technik erinnern seine Bilder an Email oder an den wunderbaren Glanz und Schmelz der Limoges.

Die Arbeiten von Steppes, besonders die „Berglandschaft“, zeigen einige Verwandtschaft mit Haider's Werken. Gemeinsam ist ihnen vor Allem der einheitliche Ton, den Haider so gerne anschlägt, jenes saftige, schattige Grün, das sich in allen möglichen feinen Abstufungen durch das Bild hinzieht. Gemeinsam ist ihnen auch die Raumentwicklung, die man als eine freie und weite empfindet. Vor Haider's wie vor Steppes' Landschaften überkommt uns das Gefühl des Räumlichen, jene sehnsüchtige trunkene Empfindung, mit welcher der Blick in die Weite schweift über Berge und Thäler hin, die sich vor ihm aufthun und schliessen. Auch Steppes zeigt uns in seinen Bildern den Abend mit jenen klaren tiefblauen Formen und Schatten und den kleinen weissen Federwölckchen in der Luft; es ist eine Abendlandschaft, wie sie besonders die mittelalterlichen Maler so gerne darstellten und die sich als Hintergrund auf ihren Bildern öfter findet.

Stuck hat mit seinem Abend am Meere mit dieser Art Naturanschauung nichts gemein, nur in der Schönheit der technischen Ausführung berühren sich diese Werke. „Sonnenuntergang am Meer“ ist ein zauberhaft Gebräu von bunten, glänzenden Farben in allen Nuancen. Das Bild wirkt wie eine Fläche von vielfarbigem, schöngeschliffenem Marmor. Wenn man diesen Character sich mehr in's Räumliche übersetzt denkt, dazu die Vorliebe für bunte Farbenpracht und Schönheit der Ausführung, so gelangt man leicht zum Verständniss einiger schwedischer

Silvio Giulio Rotta. Verlassene Gemäuer.

Landschafter, die uns die eigenartigen Phänomene der nordischen Natur schildern. Ganz anderes Streben bekunden auch hier einige Künstler, welche in der Natur nur gewisse Farbenprobleme aufsuchen und sich um die Landschaftsmalerei als Darstellung des Räumlichen wenig bekümmern.

Solche Bilder erscheinen uns ärmlich und nüchtern; trotz aller Farbenreize vermögen sie unsere Sinne wenig anzuregen.

Man kann sie in Zusammenhang mit französischen Landschaften bringen, die eine gewissenhafte Abschrift der Natur um eine gewisse Stunde und Tageszeit darstellen. Dasselbe Problem der Freilichtmalerei führen in eigenartiger Weise auch die amerikanischen Maler weiter; sie zeigen darum mit den Nordländern sowohl, als auch mit französischen Malern verwandte Züge. Während bei uns die Landschaft ganz als Bild für den Innenraum, als abgeklärte Farbenstimmung behandelt wird, äussert sich in den Bildern der amerikanischen Maler ein wirklichkeitsfroher Realismus in leuchtender, bunter Farbenpracht. — Eine schimmernde Lichtfülle strömt uns daraus entgegen, die geradezu blendend wirkt. Sommerliche, helle Farbenfreude herrscht hier vor. Hitchcock mit seinem blühenden Tulpen- und Hyacinthenfeld, seinem Mädchen unter blühenden Zweigen, mit hüpfenden Sonnenstrahlen übersäet, und mit seiner Marktscene aus dem Orient, das sind dafür bezeichnende Erscheinungen. Die Vorliebe für den Orient erwacht immer zugleich mit der Neigung zu farbenfroher Wirklichkeitmalerei. Franzosen, Deutsche, Engländer, Spanier, Italiener, Russen, alle haben nacheinander in verschiedenen Perioden malerischer Entwicklung dem Orient ihren Tribut gezollt. Ein vorzügliches Bild in der amerikanischen Abteilung zeigt uns eine Strassenscene an einem Kanal, dessen Wasser die farbenbunte Pracht der Umgebung wiederspiegelt. Die Helligkeit des Sonnenlichtes, die Buntheit der Costüme ergibt ein Bild wie im Caleidoskop gesehen; es ist ein Moment, der keck aus dem Leben gegriffen ist und der im nächsten Augenblicke schon wieder eine ganz andere Ansicht zeigen würde.

Ernst Oppler. Der Brief.

Die besten der amerikanischen Bilder sind Freilichtstudien mit frischem Natursinn erfasst und mit geschickter Hand ausgeführt. Diese Maler beschäftigt einzig das Problem des Freilichts,

seine Wirkung auf nackte Körper und allerhand Stoffe. Die meisten dieser Bilder sind im Freien gemalt und gegen das Freilicht gehalten, würden sie nicht viel von ihrer Helligkeit, Färbung und Frische einbüssen.

Hitchcock ist der vornehmste unter diesen Malern, er ist ein ausserordentlicher Könner, der das Problem der farbigen Wirkungen des Lichtes zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat. Er ist ein Farbenempfinder und gibt in seinen Bildern einen verfeinerten Naturalismus, dabei doch den Eindruck des Momentanen, die ganze Fülle und Unmittelbarkeit des Natur-Ausschnittes wieder. In all diesen Schöpfungen äussert sich wenig Phantasie, jedoch ein lebhafter Wirklichkeitsinn — im Gegensatz zu der deutschen Landschaft mit ihrer Vorliebe für verträumte Stimmungen, ihrer ein wenig sentimentalen, vielleicht gerade darum so fein empfindenden Naturanschauung. Gehen wir im Anschluss an unsere erste Betrachtung weiter und sehen wir wieder eine Gruppe deutscher Landschafter für sich an, wie z. B. Baer, Reiniger und Kaiser. Schon äusserlich fallen die Werke der beiden ersteren als zusammengehörig auf, indem sie ganz auf den malerischen Eindruck hinarbeiten, oder besser auf die Wahrheit in der Wiedergabe einer bestimmten Ansicht. Reiniger's „Landschaft im Sommer" sowohl wie Baer's „Der grosse Eiger bei Grindelwald" zeigen beide, wenn auch bei vorwiegend malerischen Eigenschaften, eine prächtige Raumdisposition und ein feines malerisches Gefühl für die Behandlung weiter duftiger Fernen. Sie geben das, was man eine schöne Aussicht nennt.

J. E. Blanche. Erwachen.

Auch Kaiser's Landschaft bietet eine schöne Ansicht, aber die räumlich klare Anordnung steht zurück hinter einer vordringenden decorativen Absicht. Räumlich klar und bestimmt wirken

Karl Blos. Das Legendenbuch.

Lajos Márk pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, Munchen

Die Versuchung

Jules Lefebvre pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Yvonne

dagegen Urban's oberitalienische Landschaften, ebenso zeichnet sie eine schöne decorative Wirkung aus. In anderer Weise sehen wir in der Wiener Secession einige Landschaften, die wie hingehauchte Spiegelbilder erscheinen, so zart und subtil in der Färbung, so feingefühlt in der Zeichnung sind sie. Eine weitere Gruppe möchte man die Lyriker unter den Landschaftsmalern nennen. Auch sie feiern zumeist den Abend, die unbestimmten weichen Töne und das Licht der Dämmerung, das um Busch und Wald geheimnissvolle Schatten webt, über Wassern wie zarte Schleier schwebt und über Alles eine sanfte elegische Stimmung breitet. Keller-Reutlingen schildert uns einen solchen Abend, wo unter dichten silbergrauen Weiden der Fluss dahinrauscht. Bürgel, der Maler feiner Licht- und Luftphänomene, zeigt uns eine stille Gegend im Dämmerschein; ruhende Wasser liegen vor uns ausgebreitet, feuchte Wiesen ziehen sich daneben hin und zarte Birken neigen ihre Wipfel und scheinen zu lispeln im Abendwinde, ein scheues Reh tritt vorsichtig aus dem schützenden Waldesgrunde. Strützel zeigt uns einen Herbstabend ganz im Geschmacke der Worpsweder, die mit inniger Empfindung ein Stück Heimatherde schildern. Gleichsam als Ergänzung zu diesen Malern der Stimmung, die jeder Gefühlsschwingung Ausdruck geben, stehen die Holländer als gemüthvolle Prosaiker diesen gegenüber. Sie schildern uns das Land der fetten Marschen mit den saftgrünen Weiden, den Moortümpeln und den buntgefleckten Kühen, die sich behaglich an der Sonne wärmen; oder sie zeigen uns innerhalb alter Städte die Kanäle von schweren Lastschiffen oder Booten durchzogen, sowie Strassen, die im Nebel vor uns liegen. Zumeist aber ist es das Meer, das sie nicht müde werden zu schildern in all' seinen wechselnden Stimmungen und

Arthur Volkmann. Jüngling mit Stier.

Momenten. Seit einem Menschenalter malen sie immer dieselben Motive: De Haas seine Weiden und Kühe, Mesdag die See immer gleich gediegen, solid und anziehend. Das tüchtige Phlegma der Holländer widerstrebt der Annahme jener nervösen problematischen Malerei, welche die Franzosen überkommt und berauscht. Die Landschaft ist ihnen nicht allein ein malerisches Problem, sondern auch ein Motiv zu einem gediegenen Bilde. Neben behaglichen Möbeln ist eine solche holländische Landschaft von einer angenehmen beruhigenden Wirkung im Wohnraume; sie gehört recht eigentlich hierher. Diesen Zug weist auch die dänische Landschaft auf. Die Dänen schildern ihr eigenes Land mit Liebe und Sorgfalt. Wir sehen erntereife Felder von einsamen Wegen durchschnitten, die dem Walde zuführen, stille Dörfer im Abendfrieden oder den Strand mondbeglänzt; die weite See bespiegelt dabei ein paar Leutchen, die verträumt hinaussehen. Vor uns dehnt sich immer eine weite Räumlichkeit aus; dadurch werden wir gleichsam mit in das Bild hineingezogen, es erwachen Empfindungen, das Gefühl ruhiger sinniger Beschaulichkeit überkommt uns. Hierin liegt die Verwandtschaft, welche die deutsche und dänische Landschaftsmalerei aufweist. Schottländische und englische Meister stehen uns darum gleich nahe, obwohl von der alten Pracht und Herrlichkeit, mit denen sie einstmals die Natur ihres Landes schilderten, heuer wenig zu sehen ist.

Arthur Volkmann. Silen auf dem Esel.

Einige russische Landschaften zeigen uns die Natur der armseligen dürren Steppe mit dem verkümmerten Menschenschlag. Manche schildern uns die trostlose Öde des Winters, ohne die herbe Grossartigkeit der nordischen Landschaft. Auf was es auch hier zunächst ankommt, sind malerische Probleme, jedoch ohne hervorragende Eigenthümlichkeit. Überall, wo und wann nur immer die Maler Reize und Eindrücke in der Natur gesammelt und auf die Leinwand gebracht haben, sei es auf dem flachen Lande, im Schatten der Wälder, auf sonnigen Feldern,

Louis Ridel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Abschied

M. Benedito-Vives pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Bacchus' Kinderjahre

am Meeresstrande und auf der Hochsee, in allen Werken äussert sich das Streben unbedingten Anschlusses an die Natur und zugleich der Ausdruck inniger menschlicher Empfindung. Die Landschaft erscheint uns als das grosse Reservoir der modernen Kunst, woraus sie immer neue malerische Probleme schöpft.

Die französische Collection ist mit erheblicher Verspätung angekommen. Schon aus dem Gesammteindruck erhalten wir einen Begriff von dieser Kunst, welche auf einer alten Cultur aufgebaut und als künstlerische Tradition einen ungemein ausgebildeten Geschmack, eine der hauptsächlichsten Forderungen der Kunstausübung verrät. Diese schöngemalten Bilder mit den eigenartigen Reizen, ganz zubereitet für den Geschmack ästhetisirender Genussmenschen und diese Kleinkunst mit Broncen von eleganten geschmeidigen Formen und extravaganten Posen, alles zeigt Bildung und künstlerischen Schliff. Wir finden unter den Bildern keine derbe Aufdringlichkeit, keine brutalen Farbeneffecte, aber auch keine Äusserung ursprünglicher, eigenwilliger Empfindung, alles ist hier sinnlich weich, geistreich delicat und von einer prickelnden nervösen Empfindung. Die amerikanische und nordländische Kunst unterscheiden sich von der französischen wie sich unterscheidet rauschende Blechmusik von Kammermusik mit ausgewähltem Programm. Man fühlt, hier hat man künstlerische Gebilde vor sich, die für einen erzogenen und ausgebildeten Geschmack geschaffen sind. Kunst und Können sind hier unzertrennliche Begriffe. Das Können ist gleichsam die künstliche Signatur der französischen Kunst. Es währt lange, bis eine solche Feinheit der malerischen Empfindung erlangt wird, wie sie uns Besnard in seinem Bilde „Geheimer Zauber“ zeigt. Erscheint es uns auch blos als ein mit raffinirter Kunst gemaltes Stillleben von seidener Damenwäsche und einem vorzüglich gemalten Act in eigenthümlicher Verkürzung, so dass die wenig edlen Theile gerade das meiste Licht aufsaugen und reflectiren, so ist doch die Kunst, womit dieses Beleuchtungsproblem gelöst ist, eine bewundernswerthe. Und wir bedauern, dass uns nichts Edleres, Vornehmeres, etwa die Schönheit einer Helena, um derentwillen ein männermordender Krieg entbrannt ist, oder Aphrodite selbst in solch' fascinirendem

Adolf Hildebrand. Putte.

Lichte erscheint. Ein Bild, wie „Der Abschied“ von Ridel, liegt uns viel näher. Hier ist sensibles Leben, feinempfundener Ausdruck und ausgewählte malerische Schönheit nebeneinander. Vielleicht ergäbe dieses Bild, nur mit Kreide auf einen Carton gezeichnet, eine Physiognomie, die Kaulbach's Züge tragen würde, oder wäre es weniger malerisch vortrefflich behandelt, gliche es Ary Scheffer's Gestalten auf ein Haar. So, wie es vor uns steht, ist es in seiner malerischen Behandlung ein ausgewähltes Stück französischer Kunst. Von grösseren Bildern ist hier von Cottet eine malerisch geschilderte Johannisnacht, am Meeresstrande leuchten sprühende Feuer, von Neugierigen umringt; von Puvis de Chavannes das bekannte Bild „Die Enthauptung Johannes des Täufers“, sowie ein Bild des berühmten französischen Schlachtenmalers Detaille „Bonaparte in Egypten“, das bereits im Jahre 1878 gemalt ist, aber seine ganze ursprüngliche Frische bewahrt hat. Es ist eine jener Episoden, die man nicht leicht vergisst, weil sie einen Stoff so interessant und packend zu schildern weiss, dass er sich unserem Gedächtniss einprägt. Detaille schildert den Vorgang wie ein begabter Historiker der modernen Schule auf Grund von Thatsachen und gewissenhaften Einzelstudien der Personen, der Örtlichkeit, kurz all' der Umstände, die hier in Betracht kommen. So gelingt es ihm, uns ein glaubhaftes, und was noch mehr ist, ein lebendiges Bild einer bedeutsamen historischen Scene vorzuführen.

Zeigt sich besonders in diesem Bilde das Können der französischen Schule im besten Lichte, ihr gründliches Studium, ihr malerisches Geschick und ihre glänzende Technik, so nicht minder auf einem anderen Gebiete, nämlich in der Kunst der Bildnissmalerei. Benjamin-Constant, Lefebvre, Dagnan-Bouveret, Manet, Déchenaud sind mit vorzüglichen Werken vertreten. Das französische Bildniss gehört in den modernen Salon, in eine Umgebung, wo Luxus und Vornehmheit herrschen, als eine Art Repräsentation. Im Hinblick darauf lernt man die malerischen Qualitäten dieser Bilder erst richtig schätzen. Formale Vollendung, gediegene Eleganz sind hier ebenso natürliche Bedingungen, wie man bei uns gemeinhin nur auf Ähnlichkeit bedacht ist — oder das Portrait als ein malerisches Problem gänzlich der Anordnung des Malers überlässt. Das scheint hier allerdings recht eigentlich eine stehende Sitte zu sein, aber der Maler nimmt Bedacht auf die Umgebung, er schafft eben hier ein Salonportrait, in dem die feinsten malerischen Qualitäten mit der raffinirtesten Kunst vorgeführt werden.

Benjamin-Constant gibt ein Bildniss von Papst Leo XIII. als eine Farbensymphonie in Roth, Lefebvre das Bildniss einer vornehmen Pariserin von geradezu typischer Erscheinung, vollendeter Zeichnung und Feinheit des malerischen Tones, Dagnan-Bouveret ein Damenbildniss, das an Kaulbach's Art erinnert und Déchenaud das Bildniss seines Vaters in ganzer Figur, ungemein wirkungsvoll gemalt und lebendig im Ausdruck. — Alle diese Bilder zeigen ähnliche Eigenschaften, allen ist eine ungemeine Vornehmheit der Auffassung und effectvolle malerische Ausführung eigen. Sie beweisen auf's Neue die Meisterschaft in der Technik und dabei doch Eleganz und Freiheit im Vortrage, Eigenschaften, durch die sich die französische Schule vor allen andern auszeichnet. Es ist leicht begreiflich, dass sich hier alle die Umwälzungen der Anschauungen vorbereiten und vollziehen mussten, welche die modernen Strömungen in den Künsten einleiteten. Immer wird die französische

Georg Wrba Broncerelief für einen Kamin.
Mit Genehmigung des Herrn H. Rossner-Zeitz.

Schule vermöge ihrer Tradition im Sinne einer künstlerischen Cultur wirken und einen unberechenbaren Einfluss auf die künstlerische Entwicklung der übrigen Nationen ausüben.

An Eigenart, Mannigfaltigkeit der Empfindung, an Vertiefung der künstlerischen Probleme nach der abstracten idealen Seite hin, können wir reichere, mannigfaltigere Erscheinungen oder besser Persönlichkeiten aufweisen, an künstlerischer Cultur haben wir dagegen noch Manches von unseren westlichen Nachbarn zu lernen.

Die Plastik ist auf der „Internationalen“ sehr zahlreich vertreten. Man hat ihr auch einen weiten lichterfüllten Raum zur Aufstellung angewiesen. Das Licht und die gute Aufstellung beleuchten recht eigentlich die vielen Schwächen, an der die plastischen Werke allenthalben leiden. Ohne Zweifel liegt die Bildhauerei an einem Siechthum darnieder. Man bekümmert sich zu wenig um diese Kunst. Sie krankt an verschmähter Liebe und welkt im Stillen dahin, während ihre jüngere Schwester, die Malerei, aufblüht in vollendeter Schönheit und Pracht. Ja, die Malerei ist eine viel umworbene Schöne, und die Plastik hat nur wenig Liebhaber. Woher mag das kommen? Sollten die Bildhauer nicht selbst ein wenig daran Schuld sein? Oder hat man keinen Platz im Hause, im Garten für die Werke der Plastik, während man ein Bild überall leicht unterbringen kann?

Während die Bildhauer in der Stille ihrer Werkstätten sich abmühten, ihre Gedanken und Empfindungen in schönen Formen auszuprägen, schritt das Leben draussen unaufhaltsam fort — an ihnen vorüber. Eine Mode löste die andere ab. Die Mode und der Geschmack, der sich so lebendig fortentwickelte, empfanden gar keine Sehnsucht nach einer plastischen Kunst, und so hatte man wenig Interesse für die Werke der Bildhauer. Es stand zu befürchten, dass die Plastik einer Vernachlässigung anheim falle; diese Besorgniss war berechtigt. Jedoch durch die alljährliche Beschickung der Ausstellungen wurde die Erinnerung, dass es auch Bildhauer gäbe, welche mit dem Empfinden der Zeit gleichen Schritt halten, und solche, welche auf einsamer Höhe ihren errungenen Idealen leben, wachgerüttelt und erweckt.

Constantin Meunier ist eine solche Erscheinung, welche in der Plastik der Gegenwart, wo es auch sei, aufragt wie sein machtvoll bewegter Holzauslader, der im Vestibül aufgestellt ist und

dasteht als ein monumentaler Repräsentant der Arbeit. Man könnte allerlei schöne Bemerkungen und Vergleiche anstellen, so z. B. über die Antike und diese Kunst. Uns erscheint dieses Werk als ein typisches Product des modernen Naturalismus in der Plastik, als ein typisches Product jener Strömung, die in der Malerei ihren vornehmsten Ausdruck fand. Die moderne Bildhauerkunst wurde dadurch angeregt und übernahm alle Anschauungen, nicht nur hinsichtlich des technischen Ausdruckes, worin der weiche geschmeidige Modellirthon die malerische Formgebung begünstigte, sondern auch in der ganz persönlichen Auffassung, welche, von den socialen Fragen der Zeit berührt, ihr Mitgefühl dem Leben der Arbeiter zuwandte.

Erwin Kurz. Eva.

Das Streben nach Naturwahrheit, nach Ausdruck persönlicher Empfindung wurde so durch das sociale Interesse lebhaft begünstigt und unterstützt. Das ethische Moment verband sich mit dem künstlerischen. So sehen wir in der Plastik die von Meunier ausgehende Richtung sich in zahlreichen Werken wiederspiegeln, besonders aber in Arbeiten von Milles „Während des Streikes“, von Springael „Elend“, dann von Bosch-Reitz „. . . . und sie küsste ihr Kind, und da war Niemand, der sie trösten konnte“, oder in einer Arbeit wie das Grabmal von Van Biesbroeck „Das Volk beweint ihn“. In der Behandlung der Form, die als eine malerische Wirkungsform, wie von Licht und Luft umflossen, wiedergegeben wird, sowie in dem Bestreben, allgemein menschliche Empfindungen in ganz persönlicher Weise auszudrücken, gehen diese Arbeiten alle auf Meunier's Vorbild zurück, obwohl manche nur als Carricatur dieses Vorbildes erscheinen. In ergänzender Weise tritt neben Meunier eine Persönlichkeit auf, die den königlichen Natursinn der Antike und die Vornehmheit und das Können der Renaissance in ihren Werken vereinigt zeigt. Zwar ist Hildebrand nur mit etlichen Arbeiten vertreten, welche dem nicht von so grosser Bedeutung erscheinen, der die übrigen Werke des Künstlers nicht kennt, obwohl das Pettenkoferportrait durch seine Grösse und Vornehmheit der Auffassung auffällt und das kleine Brunnenfigürchen den ganzen Reiz und die Anmuth solcher Schöpfungen aus der Zeit des Verrocchio

Julius Adam pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Kindersegen

Joh. Firen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Verirrt

zeigt. Um das Wesen dieses Kunstcharacters besser verstehen zu lernen, müssen wir zugleich seine Umgebung in's Auge fassen. Das ist zunächst Volkmann, ein Künstler, der die Intentionen Hans von Marées sich zu eigen gemacht und in die Plastik zu übertragen sucht. Man weiss, auch Hildebrand wurde von Hans v. Marées angeregt, aber seine kräftige Eigenart hat diese Einflüsse in ganz anderer Weise verarbeitet. Volkmann's Gestalten sehen aus, als hätten sie Principien an Stelle der Knochen im Leibe. Es fehlt die durchdringende Empfindung, der freie Fluss der Linien und Formen, der Hildebrand's Gestalten belebt.

Otto Lang. Brunnengruppe.

Neben die plastischen Werke gehalten, wie sie gewöhnlich producirt werden, sind sie freilich von einer Grösse der Auffassung und einem Styl, der imponirend wirkt. Ausser zwei grossen Reliefen hat Volkmann noch eine weibliche Figur in Marmor ausgestellt. Hier kann man seine Formenkenntniss, sein an der Antike geschultes Formengefühl und zugleich die Schönheit der Bearbeitung des Marmors bewundern. Es ist Hildebrand's Verdienst, auf die Bildhauerei in Stein wieder nachdrücklich hingewiesen zu haben. Seine Pettenkoferbüste weist ebenso hervorragende Schönheiten der technischen Behandlung auf, es ist die alte Büstenform, wie sie für die Herme characteristisch ist, in moderner Weise variirt. Erwin Kurz, ein Anhänger der Hildebrand'schen Richtung, der sich in Italien gebildet, hat eine Eva in Marmor gebracht. Hier sehen wir einen erfahrenen und geschmackvollen Künstler im Sinne der Tradition arbeiten. Seine Eva ist natürlich empfunden und in klaren schönen Formen dargestellt. Die Behandlung des Marmors verräth eine kundige sichere Hand. Auch Balthasar Schmitt ist mit mehreren Werken christlicher Kunst vertreten, die ein verständnissvolles Eingehen und eine meisterhafte Behandlung des Steinmaterials zeigen.

Josef von Kramer. Piqueur.

Im Gegensatze dazu sehen wir die Italiener immer noch ihre alten Untugenden ausüben, dadurch dass sie das kostbare Material des Marmors wie einen werthlosen Scherben tractieren, Figuren fragmentarisch behandeln und aus einem formlosen Klumpen menschliche Körpertheile herausarbeiten, andere wieder in der formlosen Masse verschwinden lassen und sonst dergleichen Finessen mehr — die nichts weniger als genialisch anmuthen — trotz aller Geschicklichkeit der Behandlung.

Über das Färben des Marmors haben wir bei Volkmann's Arbeiten noch Einiges zu bemerken. Im Allgemeinen wirkt der Stein lebendig, wenn er mit einer Farbe, die sich nicht vordringlich bemerkbar macht, abgetönt wird, besonders gilt dies für die Tiefen und die Zeichnung der Haare und Gewandfalten. Über die Wirkung starker bunter Farben fehlt uns jede Erfahrung; sie mögen im Freien, besonders bei starkem Schatten und grellem Lichte, je nach Umständen angebracht erscheinen. So wie Volkmann theilweise seine Reliefs bemalt, ist diese Manier unmanierlich und gewiss nicht empfehlenswerth; der Character des edlen Materials ist von viel schönerer Wirkung.

Es ist ferner Hildebrand's Verdienst, durch das Wort und das vorbildliche Werk auch die Bronce als bildnerisches Material wieder zu grösserer Geltung gebracht zu haben, indem er auf die rationelle Behandlung derselben hinwies. Man behandelte seither die Form für Bronce, wie man eben modellirte. Die Bronce verlangt aber eine ganz eigene Behandlung, der Glätte und Geschmeidigkeit des Materials entsprechend. Wrba mit seinem Reliefe, ein Bacchanale darstellend, hat den Character des Broncereliefs verstanden. Aus dem tiefen leuchtenden Ton der Massen heben sich die einzelnen Formen als blitzende Lichter ab und tauchen aus dem Grunde hervor. Ein anderes Werk desselben Künstlers zeigt eine Diana auf einer Hirschkuh. Auch diese Darstellung eignet sich der ganzen Erfindung nach vortrefflich für die Wiedergabe in Bronce. Es ist ein elegantes Werk, voll Grazie des Linienflusses und geschmeidigem Fluss der Formen. Beide Arbeiten zeigen eigenartige Form und ein sicheres Stylgefühl. Flossmann ist mit einem Entwurf zu einem Grabmal vertreten, das in der Weise antiker Male zwei Portraits in einer Nische vereint darstellt. Es ist in strengen architektonischen Formen gehalten und verräth das Vertrautsein mit bildnerischem Monumentalstyl.

Im modernen Monumentalstyl sind zwei mächtig ausschreitende Löwen, sowie das Standbild

des Regenten von Bayern, das für Nürnberg bestimmt ist, gehalten. Rümann ist auch noch durch eine anmuthige Mädchenstatue in Marmor vertreten.

Ein reizendes Figürchen im archaistischen Styl von Hahn, schöne Portraitbüsten von Hildebrand, Glicenstein, Medaillen und Broncen von Würtenberger, Scharff, Behn, Maison, Gosen, bilden einen würdigen Abschluss dieser reichhaltigen plastischen Collection.

Georg Wrba. Diana.

Hiermit wollen wir unsere kritischen Gänge durch den Glaspalast einstellen. Wir haben am Eingange die Ausstellung mit einer blumigen Au verglichen; Mancher wird daran die Erwartung geknüpft haben, dass unsere Aufgabe darin bestände, gleich den Bienen Honig und Wachs daraus zu sammeln. Wir wünschen nichts mehr, als dass diese Aufgabe uns gelungen sei.

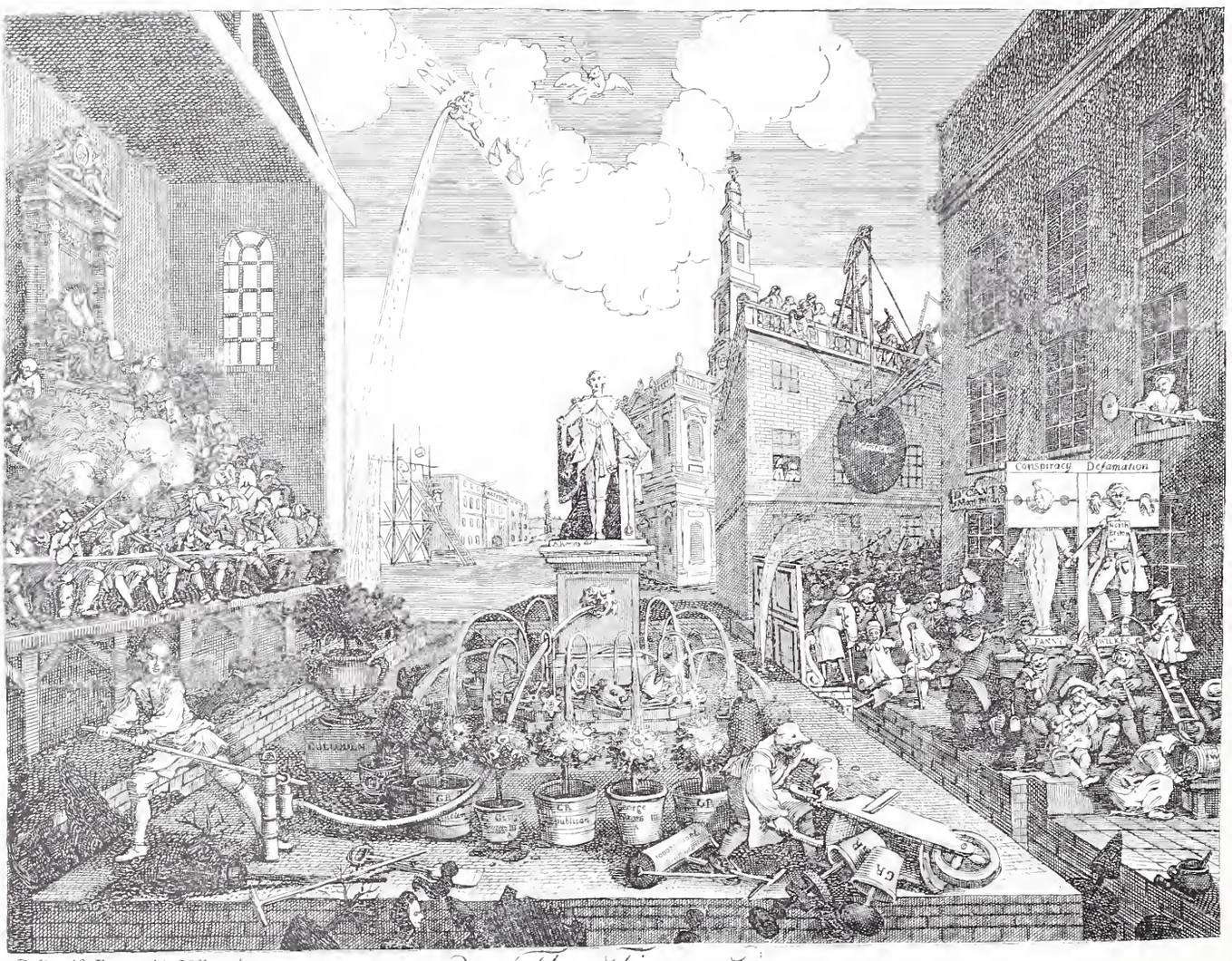
Am Schlusse solcher Ausführungen ist es üblich, das Ganze nochmals zusammenzufassen und dem Leser eine Perspective in die Zukunft zu eröffnen, ähnlich wie man Jemand inmitten einer schönen Landschaft auf einen Punkt hinführt, von dem aus er die prächtigste Aussicht auf das Ganze geniesst und sich mit seinen Betrachtungen darein versenken kann.

Wer die Ausstellung mit offenen Augen durchwandert hat, wird bemerkt haben, dass sich überall, insbesondere innerhalb der deutschen Abtheilung, ein reges Leben auf allen künstlerischen Gebieten kundgibt.

Um einer Enttäuschung zu entgehen, dürfen aber niemals besondere Erwartungen an eine solche Veranstaltung geknüpft werden. Dieser Erfahrungssatz scheint nicht überall Beachtung gefunden zu haben. Denn die heurige Ausstellung ist nicht schwächer und geringer als in früheren Jahren, die grosse Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die geschmackvolle Gediegenheit mancher einzelnen Werke, die Originalität der Empfindung und das Können, das sich in den hervorragendsten Werken äussert, gibt uns die Gewähr, dass im hiesigen Boden noch genug Unterströmungen und

Auch die reine Kunst kann Komisches bringen, wenn sie jene Überladungen, jene Gegensätze, jene Zweckwidrigkeiten betrachtet, die auch in der Natur und in der Wirklichkeit vorkommen. Das ist noch nicht Karikatur.

In der Karikatur wachsen die Überladungen, Ausschweifungen und Masslosigkeiten so an, dass sie als Übertreibungen sofort in die Augen springen. Dabei braucht es für die zeichnende Kunst nur sehr wenig, um den Eindruck des Masslosen und Ausschweifenden hervorzubringen.



Designed & Engraved by W. Hogarth

The Times

Plate II

Published May 29 1790 by J. & J. Boydell, Cheapside & at the Shakespeare Gallery, Pall Mall, London.

Ein sehr reiches Material für die Entwickelung der Karikatur böte uns die Kunst der Naturvölker. Aber wir dürfen uns in dieses Material nicht zu sehr vertiefen; wir könnten uns darin völlig verlieren.

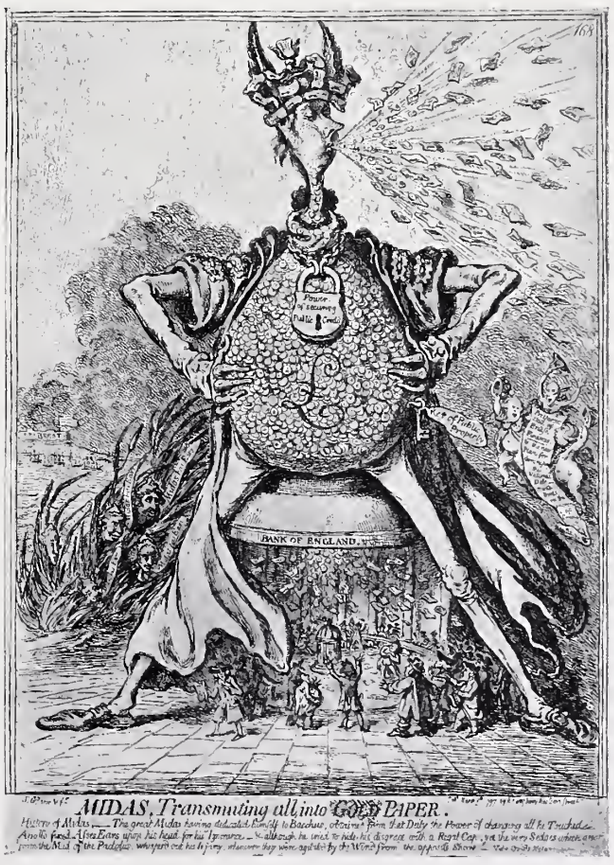
Wo die Kunst der Naturvölker Menschen- und Thiergestalten darstellt, wird sie überall zur Karikatur. Sie thut das einerseits nothgedrungen, weil ihr die technischen Mittel und die künstlerische Erfahrung fehlen, um ohne Karikatur jenen Eindruck hervorzubringen, den sie hervorbringen will.

Karikatur von *James Gillray.*

Das zeigen uns die Bildwerke der tiefstehenden Völker der Südseeinseln. Auf manchen dieser Inseln fand man Idole aus Stein und Holz in geradezu monströsen Formen, possenhaft ungeheuerlich; meist mit einem riesenhaften Überwiegen des Kopfes gegenüber den anderen Körpertheilen.

Ähnliche Ausschreitungen zeigen die Bildwerke der alten Peruaner, die, aus Edelmetall, Stein oder Thon hergestellt, mit einer ganz groben Phantasie die hervorstechendsten Theile der Menschengestalt in wüsten Missformen darstellen. Weit reicher entwickelt in technischer Hinsicht zeigen sich die Bildwerke der mittelamerikanischen Völker: jene skurrilen, aber doch menschenähnlichen grauenerregenden Gestalten mit kurzen schweren Körperformen, übermässig grossen Köpfen und kolossal verschnörkeltem Schmuck und Putz. Der aesthetische Zweck dieser Bildwerke liegt unverkennbar darin, ein grauenhaftes Staunen zu erzeugen. Die gleiche Absicht haben auch jene, mit riesigen Fratzengesichtern geschmückten, baumlangen und mannsdicken Pfähle, welche man hoch im Norden Amerika's, bei den Indianern von Alaska, gefunden hat. Und ebenso jene wüsten scheusslichen Fetischbilder, die der Kunsttrieb der afrikanischen Negervölker schuf.

In allen derartigen Bildwerken spricht sich ein deutlicher Hang zur Karikatur aus. Aber man karikirt da die Menschengestalt als solche. Man will Unmenschliches schaffen, das doch einigermassen an den Menschen erinnert. Man karikirt aus einem dunklen religiösen Gefühl heraus. Stärker als der Trieb, durch das Ungeheuerliche zu wirken, ist dabei sicher das technische Unvermögen einer gelungenen Nachahmung des Wirklichen. Wir müssen sicher in diesen Bildwerken etwas Entsprechendes sehen, wie in jenen rohen Zeichnungen,



Karikatur von *James Gillray.*

mit denen ein des Zeichnens völlig unkundiges Kind seine erste Schultafel zu schmücken liebt: einen völlig ungeschulten Trieb zur Darstellung der Menschengestalt. Man bildet nach, was man am Menschen als unumgänglich erachtet: Kopf, Rumpf und Glieder, Nase, Augen, Mund und Ohren. Aber Alles ohne Verhältniss, ohne Mass und Feingefühl, grob und wüst und scheusslich.

Unzweifelhaft hat der Mensch, indem er sich auf das Karikiren verlegte, nur den Weisungen der Natur gefolgt. Denn die Natur hat in hässlichen Personen Karikaturen der Menschenschönheit entstehen lassen; und indem sie das Affengeschlecht neben dem Menschen fortbestehen liess,

Karikatur von *James Gillray*.

zeigte sie dem Menschen überhaupt die gelungenste Karikatur. Und in der ganzen unendlichen Reihe der thierischen Organismen mit ihrer absteigenden Vollkommenheit finden sich zahllose Karikaturen, wenn auch keine andere so in die Augen springt, wie die des Affen gegenüber dem Menschen.

Diese Karikaturen, welche die Natur schafft, mochten zum Theile wohl den ersten Karikaturisten, wenn auch unbewusst, vorschweben. Aber schon in den Zeiten des classischen Alterthums fing man an, mit Bewusstsein zu karikiren. Die Masken, die den antiken Schauspielern bei

F. A. v. Kaulbach pinx.

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

Damenbildniss II

Copyright 1900 by Franz Hanfstaengl

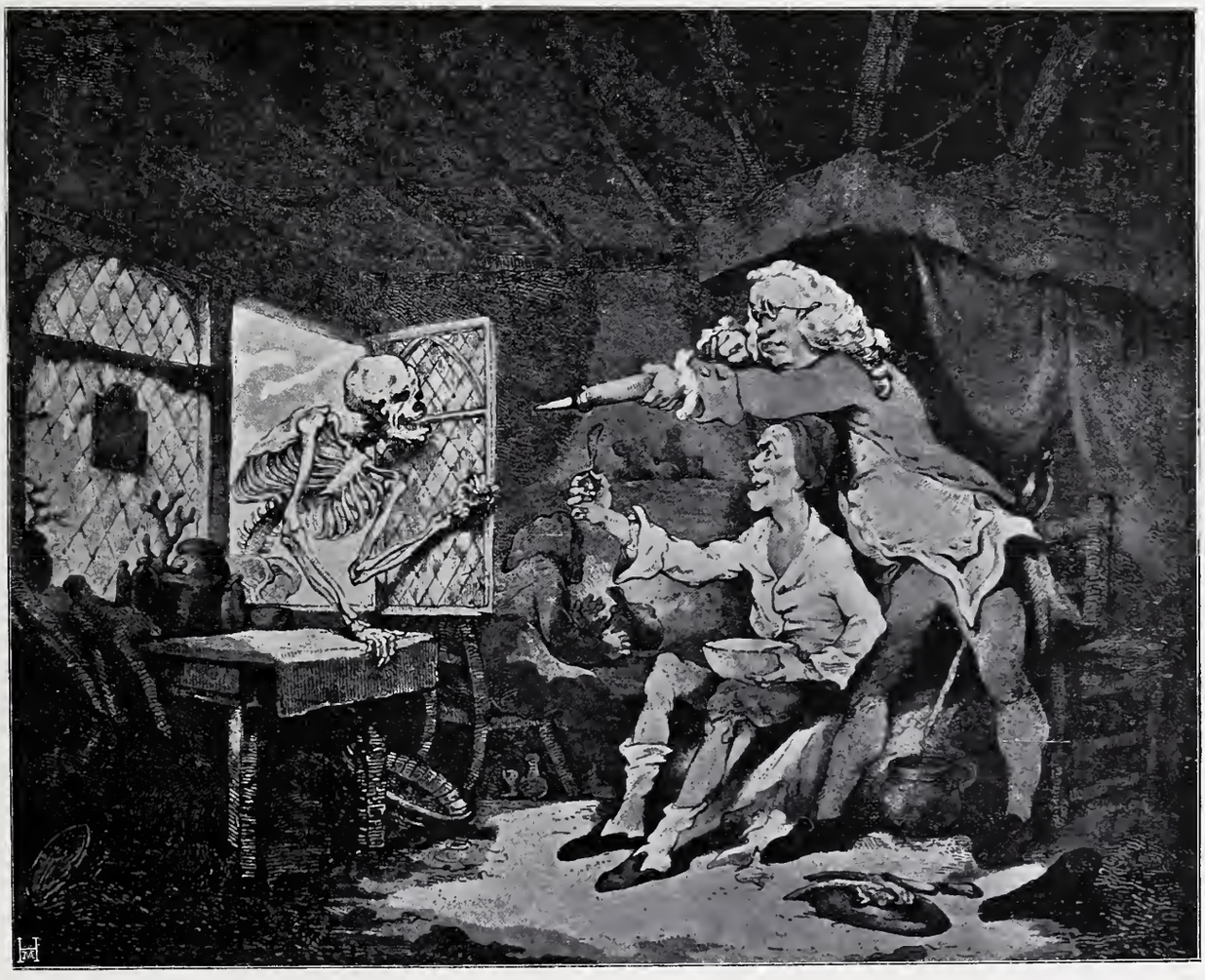
Wilhelm Menzler pinx.

Reifspiel

Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München

Komödien dienten, waren Karikaturen; auch in kleinen Statuetten wurden Karikaturen gewisser socialer Typen geschaffen: des Schmarotzers, des Schlemmers u. s. f.

Im Mittelalter schuf die Kunst des romanischen Styls, namentlich während des 12. Jahrhunderts, Karikaturen in Steinhauerarbeit, die mit Vorliebe in Portal-Lünetten, dann auch an Säulencapitälen angebracht wurden. Diese Bildwerke zeigen entsetzliche Missformen. Wo sie aber Darstellungen des Teufels, der höllischen Geister und der Verdammten geben, finden sich oft lebendige leidenschaftliche Motive. Bei solchen Teufelsbildern war eben die Karikatur innerlich



Karikatur von *Thomas Rowlandson*.

berechtigt; das fühlten die Künstler wohl heraus und darum gelang ihrer unbehülflichen Technik das Diabolische besser als das Irdische und Himmlische.

Das Gleiche gilt auch für die Miniaturmalerei des Mittelalters. In den Miniaturbildern, die als Bücherschmuck erschienen, wird das Figürliche nur zu häufig zur Karikatur. Nun machen sich natürlich karikirte Engel recht arm und unwürdig; aber karikirte Teufel sehen gut aus. Darum spielt als Karikatur des christlichen Mittelalters der Teufel die Hauptrolle — schmückte man doch sogar die Mützen und Gewänder der unglücklichen Opfer, die in Spanien scharenweise

Francisco Goya. Aus „Die Capriccios".

wegen Ketzerei zum Scheiterhaufen geführt wurden, mit Teufelskarikaturen! Übrigens zeigen auch zahlreiche Werke der mittelalterlichen Kleinkunst die Freude an der Karikatur.

Auch nach dem Ausgange des Mittelalters blieb der Teufel noch Jahrhunderte lang das Lieblingsobject der Karikatur. Er blieb es, so lange überhaupt der Glaube an einen persönlichen Teufel und an dessen unmittelbare Einwirkung auf den Menschen lebendig war. Durch eine Karikatur des Teufels machte man sich nicht verhasst, wie durch Karikaturen seiner Mitmenschen. Im Gegentheil: es musste geradezu als ein Verdienst erscheinen, ihn und seine ganze Sippschaft möglichst scheusslich vorzuführen. Und Gelegenheit bot sich ja genug. Die Darstellungen des jüngsten Gerichts, das wegen seiner Contraste so wirksame Motiv der Versuchung des heiligen Antonius, Stoffe aus der Offenbarung Johannis und aus der Legende boten Veranlassung zu Teufelsdarstellungen, denen ein Peter Paul Rubens die ganze feurige Kraft seines Pinsels lieh und in denen auch die Phantasie verschiedener anderer niederländischer Künstler, wie des Hieronymus Bosch oder vor Allen des jüngeren Pieter Brueghel, schwelgerische Feste zu feiern verstand.

Und würdig und mit gleicher packender Kraft reihten sich an die Teufelsdarstellungen die Todtentänze an. Das fleischlose Skelett — es war ja die von den zerstörenden Mächten der Natur selber vollzogene Karikirung der lebenden Menschengestalt; und sobald man diese knöcherne Erscheinung in menschliche Action eintreten liess, bedurfte es gar keiner weiteren kunstvollen Verzerrungen mehr, um Karikaturen von grotesk schauerlicher Wirkung zu schaffen.

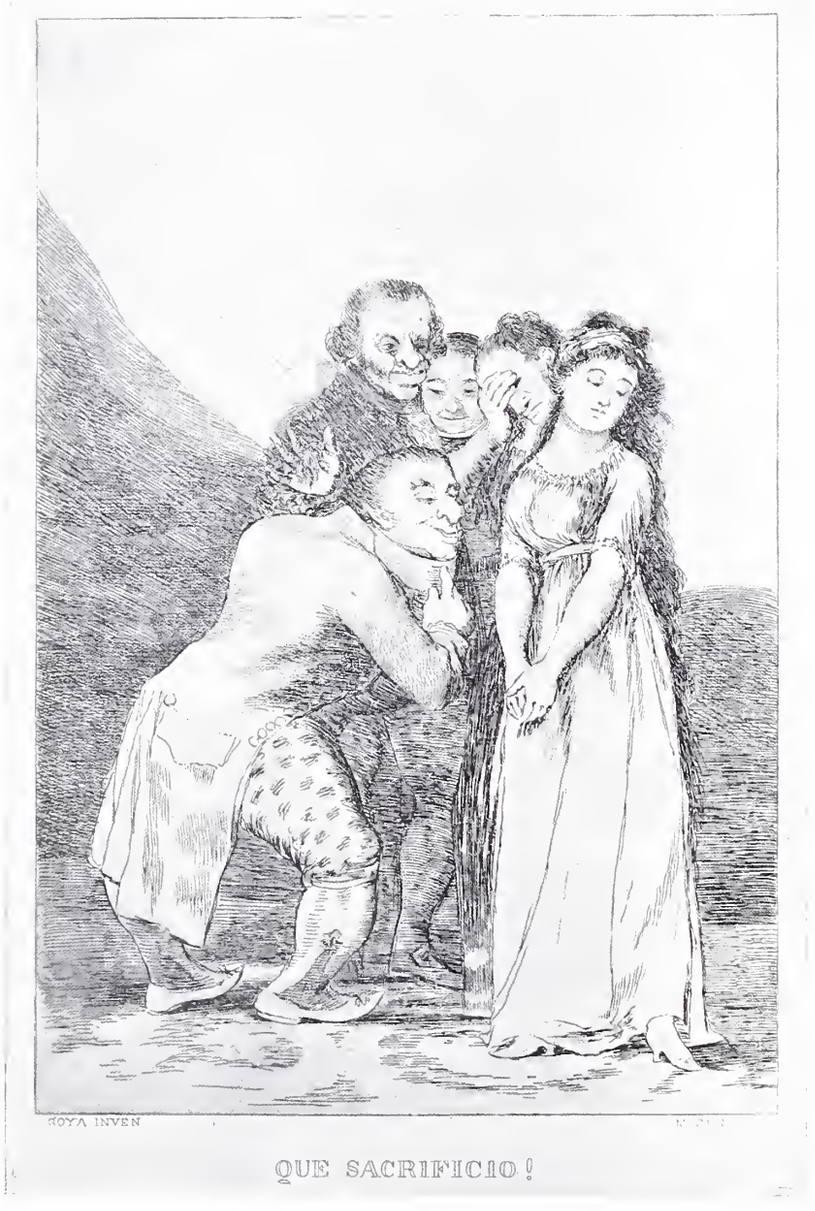
Mit der Entwickelung der Buchdruckerkunst während des Reformationszeitalters eröffnen sich auch der Karikatur neue Bahnen und Ziele. Die Karikatur als Illustration wird ein wichtiges Werkzeug der Publicistik. Nun wird es möglich, der Karikatur gedruckte Begleitworte zu geben, ihr einen Titel zu geben, der schon in wenigen Worten ihr Räthsel entschleiert und sie noch drastischer wirken lässt. Nun wird es auch möglich, den schriftlich ausgedrückten und den gezeichneten Gedanken im Verein auf die Massen einwirken zu lassen.

Seit jener Zeit beginnt sich auch der künstlerische Charakter der grossen Culturvölker in ihren Karikaturen auszuprägen; erst jener der Engländer und Franzosen, dann auch jener der Deutschen. Die Karikatur hört auf, zumeist aus Mangel an technischer Geschicklichkeit, zu entstehen; ihre Entstehung wird eine beabsichtigte, ihre Ziele werden entschiedener.

Francisco Goya. Aus „Die Capriccios".

Francisco Goya. Aus „Die Capriccios".

Als Bahnbrecher der Karikatur gilt bekanntlich der Engländer William Hogarth (geb. 1697), dem ein ganz ungewöhnliches Talent verliehen war, die Laster und Thorheiten seiner Culturepoche in Bildern darzustellen. Sein Talent und seine Neigung zur Karikatur waren so herrschend in ihm, dass sie sogar zum Durchbruch kamen, wenn er ernsthafte Historienbilder schaffen wollte. Als zeichnender Künstler steht Hogarth ziemlich tief; seine Technik ist scizzenhaft, manierirt, ja unbeholfen; von Gracie hat er nicht die Spur; was ihn so hoch stellt, ist die ausserordentlich scharfe Charakteristik seines Landes und seiner Zeitgenossen. Auf Hogarth folgten Gillray als politischer und Rowlandson als socialer Karikaturist.



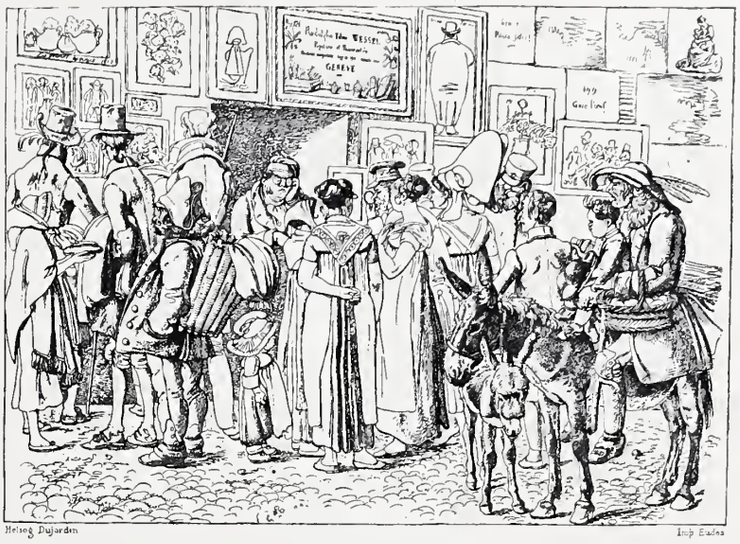
Francisco Goya. Aus „Die Capriccios".

Von anderen Engländern wäre hier noch Cruikshank besonders hervorzuheben, dessen Karikaturen zu Dickens' Romanen populär geworden sind. Dann John Leech als langjähriger Hauptmeister des „Punch" und der gröbere Keene.

Unter den französischen Karikaturisten steht Grandville obenan (eigentlicher Name Isidore Gérard, geb. 1803), dessen Karikaturen in kecker Phantastik Menschen, Pflanzen und Thiere ineinander übergehen lassen. Er beherrschte die politische wie die sociale Satire und zeigt die ganze Freiheit und Phantastik der französischen gegenüber der englischen Karikatur. Ihm würdig zur Seite steht der Genfer Töpffer, dessen Karikaturen uns ganz in das Gebiet des Unmöglichen versetzen; dann Daumier, den man wegen seiner brutalen Grosszügigkeit den „Michelangelo der Karikatur" genannt hat; ferner der spitzige Gavarni und der durch seine Karikirung von Kunstwerken berühmt gewordene Cham. Des Spaniers Goya sei hier auch gedacht mit seiner energischen Leidenschaftlichkeit. Unter den deutschen Karikaturisten stehen in erster Linie W. Busch und Oberländer. Für Busch ist bezeichnend die innige Durchdringung seiner selbstgeschaffenen Texte und der Illustrationen dazu; beides stellt

sich in kindlicher Einfältigkeit und genialer Schmucklosigkeit hin. Der Schwerpunkt liegt dabei entschieden in den Texten, die auch ohne karikaturistische Beigabe unvergängliche Schöpfungen deutschen Humors wären. Die Karikaturen wirken aber als solche Beigabe schlagend durch die verblüffende Einfachheit der angewandten Mittel.

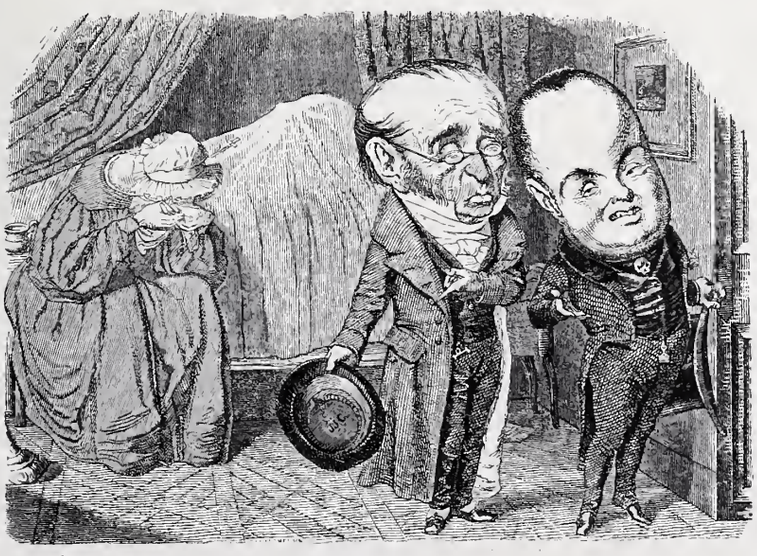
Seine Vorbilder in dieser Einfachheit fand Busch in den Karikaturen des Grafen Pocci und im Struwwelpeter.



Caricatures par Adam Töpffer

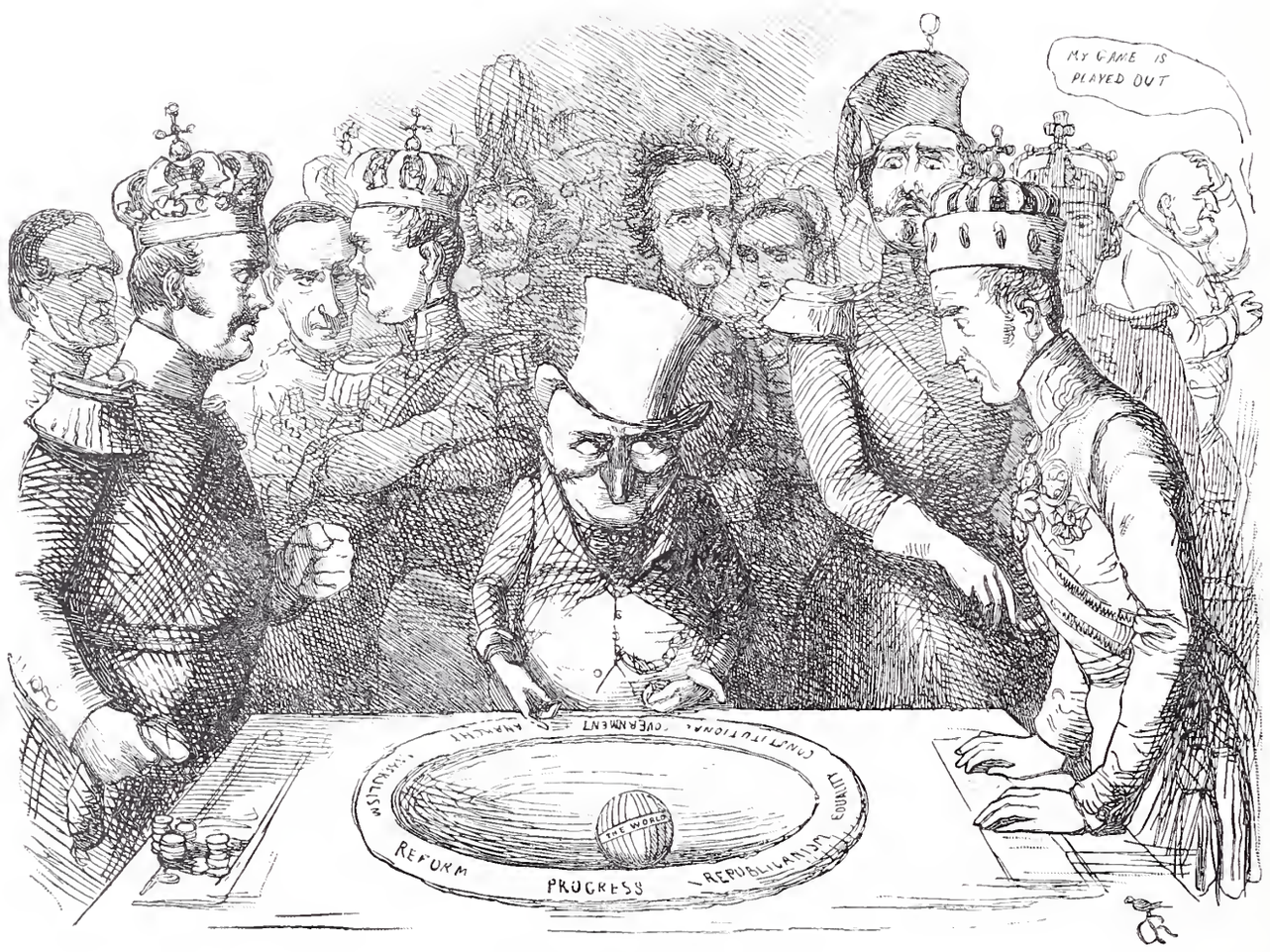
Ungleich reicher in künstlerischer Hinsicht sind ja Oberländer, Meggendorfer und mancher Andere, die hier noch zu nennen wären, von denen aber keiner sich so in's Herz der Nation einzuschmeicheln verstand, wie Busch mit seiner kindlichen Possenhaftigkeit.

Die moderne Karikatur ist nicht blos national verschieden; auch jedes der bedeutenderen Karikaturenblätter pflegt seinen eigenen Karikaturenstyl und seine Lieblingsgegenstände. Den Ruhm der grössten Vielseitigkeit, internationaler Bedeutung und strenger Vornehmheit bewahrt sich heute noch der Londoner „Punch", der die grosse allegorisch-politische Karikatur, das humoristische Sittenbild und die groteske Zeichnungsphantastik mit gleicher Liebe pflegt. In Frankreich folgte auf die Zeitschrift „La Caricature" seit 1832 der „Charivari". In der modernen französischen Zeitungskarikatur macht sich ein stark geschlechtlicher Zug übermässig geltend; die Hauptbilder des „Journal Amusant" sind fast nur mehr Alkoven-Scenen; es ist, als gäbe es für den Pariser keine lustige Karikatur mehr, wo nicht ein weibliches Wesen im Hemde sichtbar wäre. Das Gleiche, nur etwas vergröbert, gilt für die moderne Wiener Karikatur, die ihre künstlerisch oft recht tiefstehenden Orgien mit entschleierten Waden und Büsten feiert. Der Berliner „Kladderadatsch", der grundsätzlich nur die politische Karikatur pflegt, hat sich auf diesem Gebiete gegen seine früheren Leistungen künstlerisch bedeutend gehoben; schlagende Kraft und Prägnanz mussten seinen Karikaturen stets nachgerühmt werden, auch wo sie vom rein künstlerischen Standpunkte aus als unvollkommen, schlampig und ärmlich bezeichnet werden durften.



Die Ärzte.
Aus den Fabeln von *Lafontaine*, illustrirt von *J. J. Grandville*.

In München, wo die alten „Fliegenden Blätter“, die übrigens niemals ihren Schwerpunkt in der Karikatur sahen, sich mehr und mehr auf das Gebiet der humoristischen Sittenbilder und der illustrirten Märchendichtung koncentrirten, ihre Hauptaufgabe in der steigenden künstlerischen Vollkommenheit suchten und in dieser Richtung ihre vornehme Weltstellung glänzend bewahrten, hat die Karikatur in der „Jugend“ und im „Simplicissimus“ neuen Spielraum gefunden. Während erstere neben der Karikatur auch den anderen Zweigen der Illustrationskunst Raum gewährt und getreu ihrer Tendenz ein eigentliches künstlerisches Versuchsfeld geworden ist, muss man im Simplicissimus das richtige Karikaturenblatt sehen, das mit ätzender Schärfe seiner Satire eine



Aus „Punch“ Bd. XIV (1848).

brutale Verzichtleistung auf Schönes und Liebenswerthes verbindet. Meggendorfer's „Humoristische Blätter“ dagegen bearbeiten mit steigender künstlerischer Vollkommenheit ein ähnliches Gebiet wie die „Fliegenden Blätter“. Berühmt, obwohl nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sind die Kneipzeitungsblätter der Münchener Künstlergesellschaft „Allotria“ mit genialen Karikaturen von F. A. Kaulbach.

Wer sich über das Wesen der Karikatur belehren will, findet wenig Literatur. Fr. Vischer's grosses Lebenswerk, seine Aesthetik, bringt zwar ein vortreffliches, aber doch nur kurzes Capitel über die Karikatur. Noch geringer ist die Aufklärung, die uns Lemcke's Aesthetik verschafft.

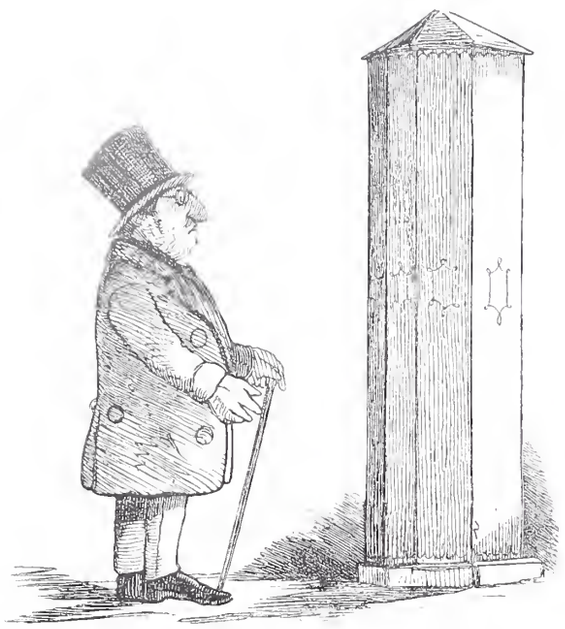
Specialwerke über Theorie und Geschichte der Karikatur sind wenige vorhanden. Ein Buch des Engländers Fr. Grose über die Grundzüge der Karikatur ward auch in's Französische und Deutsche übersetzt (Principes de Caricatures, Paris 1802), bietet aber textlich nicht viel. Auch in der „Histoire de la Caricature etc.“ von Champfleury (Paris 1877) erhalten wir nur spärliche Aufklärungen über das eigentliche Wesen und die Theorie der Karikatur. Flögel's „Geschichte des Grotesk-Komischen“ kam mir nicht in die Hände. Aus den besseren Werken über Kunstgeschichte muss man das auf die Karikatur Bezügliche mühsam herausheben. Zu nennen wäre noch Wright: „History of the grotesque and caricature in literature“; sowie R. Muther's geistvolle Arbeiten.*)

Aus „Wilh. v. Kaulbach: Reineke Fuchs“.
(Verlag der J. G. Cotta'schen Buchh. Nachf., Stuttgart und Berlin.)

Aus „Fliegende Blätter“ Bd. XXIV (1856).

Die Kunst der Culturvölker karikirt mit einer Absicht, welche deutlich hervortritt. Aber nicht immer mit derselben Absicht. Der Zweck des Karikaturenkünstlers kann darin liegen, durch die Karikatur erheiternd, belustigend zu wirken. Er zeigt den Beschauern, dass er Augen hat für das, was vom Normalen abweicht. Und

*) Im Verlage von A. Hofmann & Comp., Berlin, erscheint gegenwärtig ein interessantes, reich illustrirtes Lieferungswerk „Die Karikatur der europäischen Völker vom Alterthum bis zur Neuzeit“ von Eduard Fuchs und Hans Kraemer, das wir der Beachtung unserer Leser empfehlen.



Aus „Fliegende Blätter“ Bd. XVII (1852).

indem der Beschauer das erkennt und auffasst, belustigt es ihn, durch den Künstler auf eine so angenehme Art zur Erkenntniss geführt zu werden. Oder er wird in einer Anschauung, die er schon früher gehabt, aber sich nicht deutlich genug gemacht hat, durch den Künstler bestärkt. Auch ein herzensguter und feingebildeter Mensch kann, wenn er lächerliche Abnormitäten an Anderen wahrnimmt, schwach genug sein, sich zu freuen, dass er selber von solchen Abnormitäten freigeblieben ist oder sie nur in einem bescheideneren Maasse an sich hat. Man lacht weniger über das Karikirte, als vielmehr über die liebenswürdigen Einfälle und die geistreiche Laune des karikirenden Künstlers. Der höchste Triumph des Künstlers in dieser Richtung ist es, wenn etwa eine karikirte Person sich selber über die Karikatur freut und belustigt. Die Erheiterung des Publikums ist aber jedenfalls das künstlerisch reinste, wenn auch nicht das höchste Ziel der Karikatur.

Daneben gibt es aber auch Tendenzkarikaturen. — Eine Tendenzkarikatur liegt vor, wenn der Künstler neben der Erheiterung des Publikums noch nach anderer Richtung hin einen Einfluss auf dasselbe beabsichtigt, wenn er gesellschaftliche, künstlerische, wissenschaftliche, religiöse oder politische Anschauungen erwecken, läutern, verschärfen, umgestalten, loben oder verhöhnen will.

Solche Karikaturen können entweder vom Standpunkte einer Partei ausgehen oder von dem höheren Standpunkte des über den Parteien stehenden Künstlers. Jedenfalls erfordern sie eine derartige Kenntniss der Zustände und Ereignisse, dass es dem Künstler gelingt, die springenden Punkte derselben zu erhaschen und in allgemein verständlicher Weise darzulegen. Denn die Tendenzkarikatur darf nicht dunkel sein. Sie muss allgemein verständlich sein, weil sie auf die weitesten Kreise wirken soll. Dass sie ohne jede Wortbegleitung verständlich sei, kann man von ihr nicht verlangen; aber es dürfen immer nur wenige Worte sein, die ihr zum Commentar gegeben werden. Der Grossmeister

Aus „Fliegende Blätter“ Bd. XXVII (1857).

der Karikatur, William Hogarth, bedurfte immer blos weniger Worte zur Erläuterung seiner inhaltreichen Bilder und auch all' die besten Karikaturen der neuesten Zeit bedürfen nicht mehr.

Zur Tendenzkarikatur gehört die sociale Karikatur. Sie will üble gesellschaftliche Zustände geisseln. Darum sind's nicht einzelne bestimmte Persönlichkeiten, die sie sich zum Vorwurfe macht, sondern gesellschaftliche Typen: der Protz, der Wüstling, der Trunkenbold, der Streber, der Decadent, der Glücksjäger, der Heuchler und so fort. Oder sie nimmt die einzelnen Berufsclassen vor mit ihren Erbübeln: den selbstbewussten Commerzienrath und den dummen Rekruten, den überschneidigen Leutnant und den eitlen Künstler, den verknöcherten Actenwurm und den zerstreuten Professor, den bücherfeindlichen Studenten und den branntweinseligen Vagabunden — kurz alle jene Typen, die uns täglich auf der Gasse und im Salon, im Wirthshause und im Theater, im Gerichtssaal und im Bauerndorf begegnen. Hundertgestaltig sind sie, die Opfer der Karikatur: all jene grossen und kleinen Sünden und Verirrungen, Thorheiten und Eigenheiten der Cultur-

Der internationale Congress zur Förderung des Weltfriedens. Aus „Kladderadatsch" vom 27. Juli 1890.

menschheit; jene Eigenschaften, die dem Einzelnen bestimmte Züge verleihen, die bald blos ein harmloses Lächeln oder ein schadenfrohes Achselzucken erregen, bald aber auch den bitteren Neid und Classenhass.

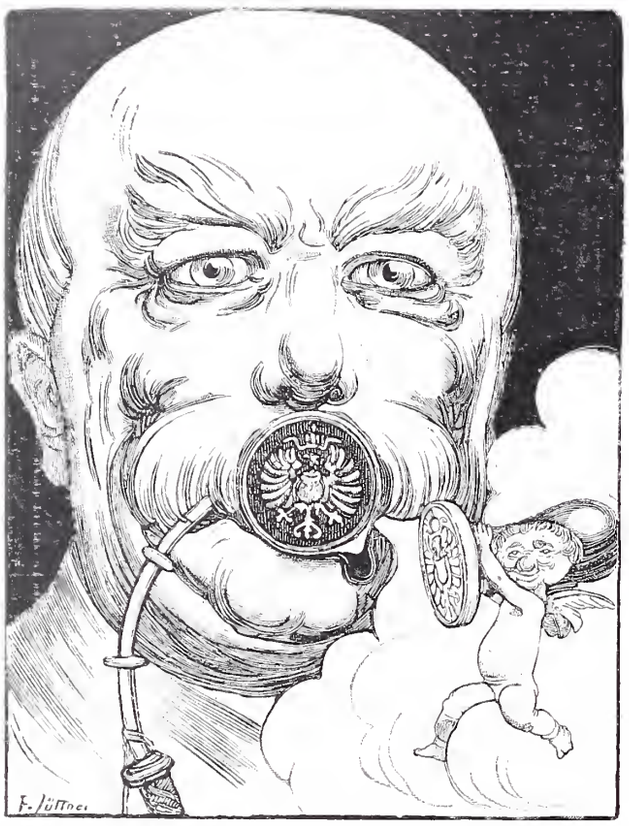
Über die Zeit der religiösen Karikatur sind wir glücklicher Weise hinaus. Der Ursprung der religiösen Karikatur ist in der Reformationszeit zu suchen. Zerrbilder vom Papst und von Luther flogen damals durch die heisse leidenschaftlich erbitterte Luft von Deutschland; und was diesen Zerrbildern an künstlerischer Feinheit und Vollendung fehlte, ersetzten sie reichlich durch ihre Unfläthigkeit.

Auch unter den Karikaturen der französischen Revolution spielte die geistliche eine hervorragende Rolle; dort war es aber nicht der confessionelle Gegensatz, der die Zerrbilder beseelte, sondern die Stellung der Geistlichkeit als eines politisch bevorrechteten Standes.

Die Karikatur kann politische Zwecke verfolgen. Das thut sie, wenn sie entweder politisch hervorragende Persönlichkeiten zur Zielscheibe macht, oder aber politische Anschauungen, Parteien, Ereignisse. Man braucht nur ein jahrelanger Leser des Kladderadatsch oder des Londoner Punch

zu sein, um diese Art von Karikatur zu kennen und ihre Bedeutung zu werthen. Alle grösseren Staaten haben zwar heutzutage ihre illustrirten Witzblätter, in denen die politische Karikatur vertreten ist. Aber im Punkte der politischen Karikatur ist England unübertroffen geblieben. Die Illustrationen, welche der Londoner Punch zur englischen und zur Weltpolitik bringt, sind ausgezeichnet durch Stylgefühl und Strenge, wie durch ihren energischen Patriotismus. Den tollsten Schwung der Phantasie lassen sie vermissen; dafür halten sie sich stets innerhalb der Grenzen des Anstandes.

Die unorganische Natur lässt sich am wenigsten karikiren. Und doch ist auch das schon tausendmal geschehen. Wie die Kinder heute noch die Sterne als kleine Vielzacken zeichnen, so hat es die Kunst der Erwachsenen in allen naiven Kunstperioden geübt; und wenn sie bei Laune war, verlieh sie nicht blos den Sternen, sondern auch der Sonne und dem Monde ein menschliches Angesicht, welches je nach Umständen recht absonderlich dreinschaut, als wunderten oder freuten sich diese erhabenen Himmelskörper heute noch über die Dummheiten, die auf Erden gesprochen und gemacht werden. Die Sonne und die Sterne konnte man ja gar nicht anders karikiren, als indem man ihnen kugelrunde Gesichter gab. Was hätte man sonst mit jenen fernen Himmelslichtern anfangen können? Beim Monde, der uns schon bedeutend näher steht und auch dem freien Auge seine Flecken zeigt, war das Karikiren schon etwas leichter, namentlich wegen seiner veränderlichen Erscheinung. Immer aber mussten die Motive der Karikatur sich beim gestirnten Himmel in sehr einfachen Grenzen halten.



Aus „Kladderadatsch“ vom 7. September 1890.

Auch die landschaftlichen Erscheinungen unserer Atmosphäre haben der Karikatur kein ausgiebiges Feld geboten; kaum dass man hie und da den Versuch findet, den Wolken menschliche oder thierische Formen zu verleihen.

Ein ausgiebigeres Feld hat die Berglandschaft geboten, aber erst in jüngster Zeit. Seit eine wirklich reizende Künstlerlaune auf einer Postkarte die „Jungfrau“, den „Mönch“ und den „Eiger“, wie sie sich der Wengernalp präsentiren, karikirt hat, ist dieser Gedanke sehr oft nachgemacht worden. Aber nie mehr kam er so graciös, wie in seiner ersten Erscheinung; und all diese Nachahmungen verschwanden ebenso rasch aus den Schaufenstern der Buchhandlungen, als sie aufgetaucht waren. Man fühlte zu sehr heraus, dass es sich da nur um beständige Wiederholungen derselben Idee handelte.

Zulassung der Orden in Deutsch-Ostafrika.
Aus „Kladderadatsch“ vom 23. Februar 1890.

Weit reicher ist das Gebiet, das die Pflanzenwelt der Karikatur erschliesst. Wenn wir uns die Pflanzen beseelt vorstellen, so sind es freilich nur stille, sanfte, schweigende Traumseelen, an die wir da denken können, die in den schlanken und regelmässigen Pflanzenformen wohnen. Aber wo Pflanzen eine zufällige Missbildung aufweisen, oder wo ihre natürliche Erscheinung eine gewisse Sonderbarkeit aufweist, wirken sie doch auch komisch und geben damit einen Anlass zur Karikatur. Also namentlich dann, wenn sie recht knorrig und runzelig werden. Und alte, entlaubte und zertrümmerte Baumgerippe, mit ihren am Stamm abgebrochenen Ästen, sowie die mit allerhand Nasen, Augenhöhlen und schiefgeschlitzten Mäulern versehenen Wurzelknorren, haben schon mehr als einem phantasievollen Künstler Anlass zu Karikaturen gegeben. In solchen Pflanzengebilden verweben sich der dämmerige Zauber des Waldes, die treibende und verwitternde Kraft der Natur, das gnomenhafte Herauswachsen aus der Erdtiefe und die burlesken Formen mit der Phantasie des Beschauers gern zu Eindrücken, welche märchenhafte Bilder schaffen.

Während aber die Pflanze zur Karikatur nur insofern anregt, als sie an thierische oder menschliche Formen und Lebensäusserungen mahnt, haben die Thiere schon ihre selbständige Bewegung und Lebensäusserung. Die Löwen und Elephanten, Krokodile und Katzen, die Hunde und Ochsen eines Oberländer sind schon wirkliche lächerliche Karikaturen, und die Krone aller thierischen Karikatur, jener unvergleichliche Rabe Huckebein, den uns Wilhelm Busch geschenkt hat, kann sich, wie er schon ist, ohne Scham und Scheu mit den verwegensten und gelungensten Menschenkarikaturen messen. Wenn die Meister solcher Karikaturen ihren lustigen

Die Aussöhnung zwischen Friedrichsruh und Berlin.
Aus „Kladderadatsch“ vom 26. Juni 1892.

Geschöpfen auch noch menschliche Empfindungen und Sünden beilegen und dieselben in einer so köstlichen Form zum Ausdrucke bringen, wie es Busch gelungen ist: dann veredeln sie sogar das Thier, indem sie es karikiren, und werden Meister einer entzückenden lachenden Moral.

Wo lebende Personen karikirt werden, darf sich der Künstler nicht damit begnügen, blos die etwa vorhandenen Ausschreitungen in der körperlichen Erscheinung zu karikiren. Das würde zwar das Lachen derjenigen herausfordern, die blos die körperliche Erscheinung einer Person kennen; aber eine derartige komische Anregung wäre doch sehr oberflächlich und vergänglich.

Die sogenannte Cultur. — Eine olympische Heiterkeit. Aus „Kladderadatsch“ vom 8. Mai 1892.

Eine geistreiche Karikatur muss weiter gehen. Sie muss auch die geistigen oder moralischen Gebrechen der karikirten Person zur Erscheinung bringen. Die ganze Stufenleiter der menschlichen Thorheiten und Schwächen, alle Gegensätze in den Entartungen unseres Wesens sind ihr Feld und Arbeitgebiet.

Das Karikiren an sich ist kein grosses künstlerisches Geheimniss. Aber eine Karikatur mit Geist und Geschmack und mit scharfer Charakteristik des ganzen Wesens der karikirten Person: das erfordert eine sehr hohe Begabung. Dass man eine lange Person noch länger, eine dicke

noch dicker macht, dass man eine grosse Nase zu einer mächtigen Gurke anwachsen lässt und einen schiefen Blick, ein borstiges Haar oder einen Kahlkopf, ein doppeltes Kinn, wulstige Lippen, hervorstehende Zähne, breite Backenknochen, eine besonders hervortretende oder zurückgebogene Stirne und noch vieles andere in lächerlichster Weise übertreibt: das weiss Jeder, der nur einen dunklen Begriff vom Wesen der Karikatur hat.

Aber bei der Karikatur eines bestimmten Individuums handelt es sich auch darum, seine geistigen und moralischen Eigenschaften zum Ausdrucke zu bringen, und zwar ebenfalls in übertriebener Weise. Und das ist's, was die schwerere Aufgabe des karikirenden Künstlers bildet. Die Dummheit noch dümmer und den Stolz noch hoffärtiger zu machen, dem Einen seine Feigheit oder Gefrässigkeit, einem Anderen seine Pedanterie oder seine Eitelkeit, einem Dritten sein Schmarotzerthum, seinen politischen Wankelmuth oder seine Wohldienerei recht schön in's Licht zu stellen; kurz, die ganze Reihe jener Fehler und Mängel der Individuen zu beleuchten, die theils als Früchte der Rohheit oder der Übercultur, der mangelhaften Anlage oder der verfehlten Erziehung erscheinen: das wird hier zu den verwickelten und mannigfachen Aufgaben der Karikatur.

John Bull und die Hungersnoth in Indien.
Karikatur von *Caran d'Ache*. (Verlag des „Figaro".)

Dass die Karikatur bestimmter Individuen eine recht gefährliche Kunst ist, weiss man. Es ist eine Kunst, die dem Künstler vorübergehende Bewunderer verschafft, aber lebenslängliche Feinde. Wenn schon nicht jeder die ihm unangenehme Wahrheit vertragen kann: so noch viel weniger eine Übertreibung dieser Wahrheit. Ist freilich der Karikirte einmal in der Wirklichkeit so gross geworden, wie der gewaltige erste Reichskanzler: dann mag er sich's wohl gefallen lassen, wenn ihm die Karikatur nur drei Haare auf seinem Kopfe stehen lässt. Es bleibt deswegen doch ein Titanenkopf.

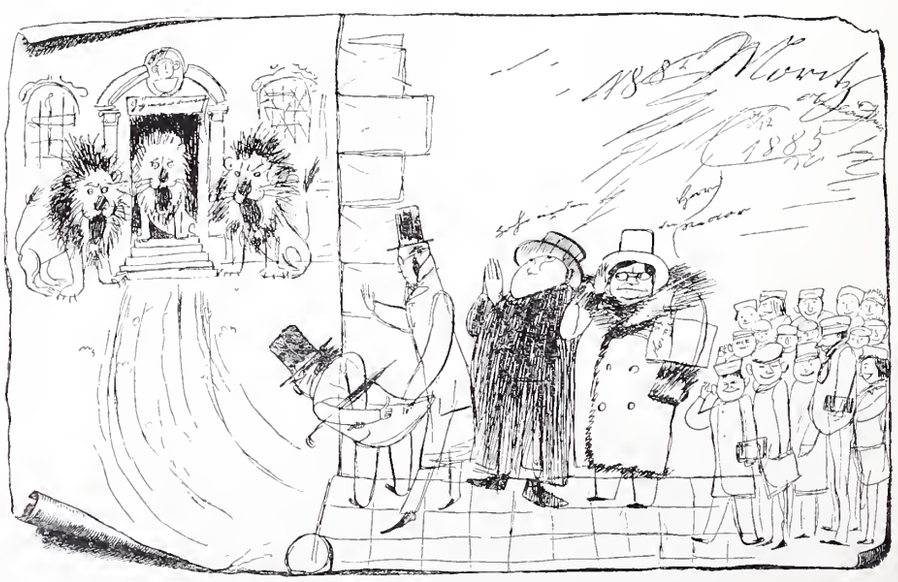
Wenn der karikirende Künstler bei einem einzelnen bestimmten Individuum, das er unter seinen Stift nimmt, jedenfalls die körperliche Ähnlichkeit festhalten muss, so darf er auch, wenn

Aus „*W. Busch*: Herr und Frau Knopp".
(Verlag von Fr Bassermann, München).

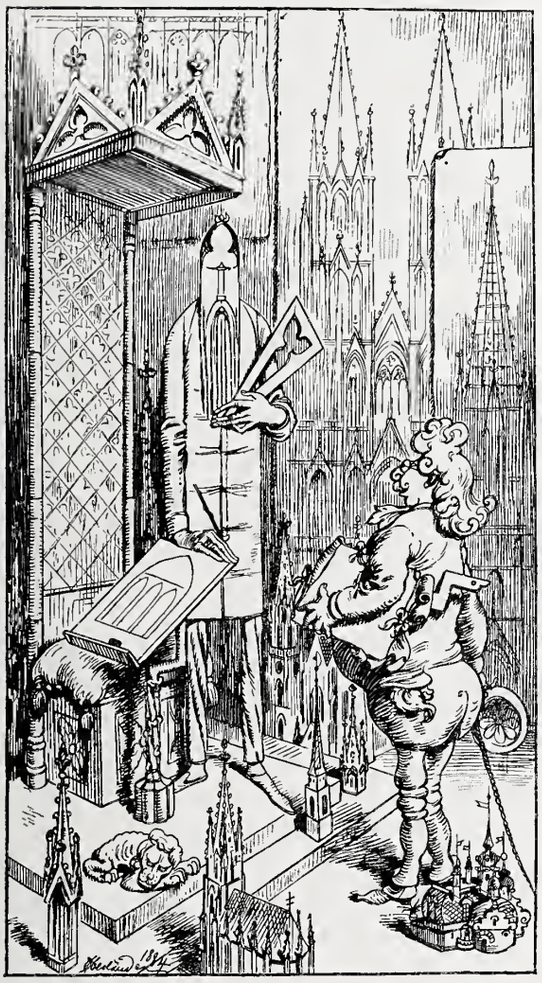
er eine solche Persönlichkeit handelnd darstellt, sie nur solche Handlungen vollbringen lassen, die ganz in ihrem Charakter liegen. Aber da ist seiner Phantasie insofern ein sehr weiter Spielraum gelassen, als er mit allem Nebensächlichen ganz nach Künstlerlaune umspringen kann. Er wird nun allerdings gut thun, nichts ganz Nebensächliches zu bringen, um das Interesse nicht zu zersplittern. Aber bei einer zusammengesetzten Karikatur, in der Persönlichkeit und Action geschildert werden, kommen doch immer Nebenpersonen und Sachen vor, die einerseits noch keckere Übertreibungen und Verzerrungen und anderseits auch eine künstlerische Bereicherung des ganzen Arrangements gestatten. In solchen Fällen mögen landschaftliche und architectonische Elemente sowie allerhand brauchbare sachliche Gegenstände mit in die Karikatur einbezogen werden; und es steht dem Künstler völlig frei, mit ihnen sein muthwilliges Spiel zu treiben — nur nicht so, dass er dadurch das Interesse von seiner Hauptperson ablenkt.

Die Darstellung handelnder Personen in der Karikatur führt uns auch zu jenen sehr häufigen Karikaturen, die uns Combinationen von Menschen mit anderen Wesen oder Dingen vorführen.

So finden wir in der Karikatur sehr häufig Verbindungen von Menschen mit Thiergestalten. Entweder so, dass bestimmten zu karikirenden Persönlichkeiten ein Thierleib oder thierische Gliedmassen gegeben werden, die natürlich für den dargestellten Menschen oder seine Handlungen bedeutsam sein müssen; oder so, dass statt einer menschlichen Erscheinung eine vollständige Thiergestalt hingestellt wird, die nur durch gewisse charakteristische Züge oder durch ihre Umgebung oder ihre Action unverkennbar zeigt, wer gemeint ist. In dieser Hinsicht möge daran erinnert werden, wie seinerzeit der Londoner Punch es trefflich verstand, dem gallischen Hahne die Züge Kaiser Napoleons III. zu verleihen. Und wer in seiner Erinnerung die hervorragendsten politischen Karikaturen der letzten Jahrzehnte durchlaufen lässt, wie sie im



Randzeichnung aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz.
Aus „Oberländer-Album" 5. Theil. (Verlag von Braun & Schneider, München).

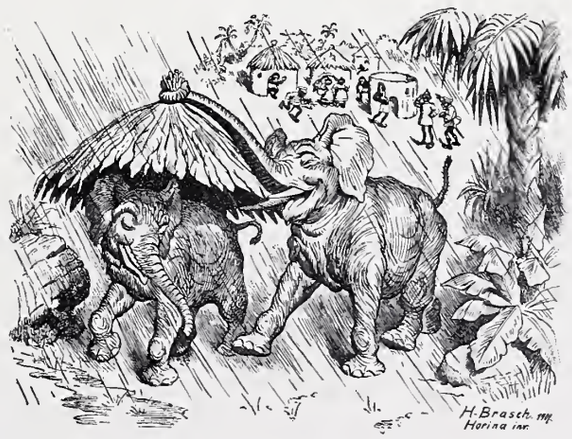


Gothiker und Renaissancier. Eine stilist. Studie.
Aus „Oberländer-Album“ 5. Theil.
(Verlag von Braun & Schneider, München).

Punch und im Kladderadatsch erschienen, dem werden wohl allerhand Esel und Löwen, Reptilien und Vögel; Eisbären, Nilpferde und ähnliches Gethier in's Gedächtniss treten, das menschenähnliche Züge trug, in menschlichen Situationen sich zeigte und menschliche Handlungen in's Werk setzte. Statt der alten Sphinxe, Centauren und Faune ist die ganze liebe Zoologie dem modernen Karikaturisten dienstbar geworden.

Aber nicht blos das Thier lässt sich in der Karikatur mit dem Menschen verquicken, auch andere Naturgestalten. Man kann einen Menschen als Felsen erscheinen lassen oder als Gewitterwolke, als Waldbaum oder als spritzende Wasserwoge, als Blume oder als Stein am Wege, je nachdem sein Wesen und Handeln gerade an die eine oder andere dieser Naturgestalten gemahnt. Und ein noch viel reicheres Feld für die Karikatur bietet die Vermischung menschlicher Züge mit allerhand Gebilden, die aus Menschenhand entstanden sind. Den classischen Ausdruck für diese Art von Karikatur fand wohl keiner in vollkommenerer Form als H. Dyck, in dessen politischen und socialen Karikaturen, die vor einem halben Jahrhundert zu den edelsten Zierden der Fliegenden Blätter gehörten, ein Zaunpfahl oder ein Mehlsack, ein Windfähnchen oder ein zerbrochener Krug, ein Meilenstein oder ein alter Stiefel im Stande waren, menschenähnlichen Inhalt und Charakter zu gewinnen und sich sprechend und bedeutsam in ein Karikaturenbild einzuschmiegen. Dyck's Karikaturen waren gezeichnete Märchen mit symbolischem Inhalt in grotesker Form. Aber er vermied jede Verzerrung; wo er grotesk wirken wollte, that er es nur durch das Beiwerk, das er seinen Personen gab.

Wo die Karikatur sich zu ihrer vollen Höhe entwickelt, bringt sie in complicirten Darstellungen Menschliches und Landschaftliches, Allegorisches und Symbolisches, Stillleben und Ornament. Und sie lässt dabei Einzelnes verzerrt, Anderes in voller Naturwahrheit auftreten, ganz wie es dem souveränen künstlerischen Gefühl des Erfinders, seinem ordnenden und zusammenstellenden Geschmack gefällt. Es ist



Der galante Elephant.
Aus „Meggendorfer Blätter“ No. 545.
(Verlag von J. F. Schreiber, München und Esslingen).

ihr kein Gedanke und kein Vorgang in der Welt zu gross und zu fremdartig; sie nimmt ihn in ihre Werkstatt, verleiht ihm ihre grotesken Gestalten, versieht ihn je nach Bedarf mit Engelsflügeln oder Krötenfüssen, mit Eselsohren oder Elephantenrüsseln, setzt ihn in Spinnennetze oder in Wetterwolken, in Suppentöpfe oder Branntweinblasen, auf Königsthrone oder in Papierdüten. Sie lässt das Unglaublichste geschehen; sie verheirathet Heringe mit Prinzessinnen, zerreibt politische Parteien auf einem Reibeisen und streut sie auf eine Schüssel Maccaroni; sie strickt Culturideen in Damenstrümpfe hinein. Sie erfindet bezeichnende Gestalten für Völker und für Jahrhunderte, wickelt diplomatische Intriguen in das Deckblatt einer Cigarre, wirft Ministerien in Tintenfässer und lässt uns sehen, wie der Zeitgeist verdaut, was er gegessen hat und wie die Kinder aussehen, denen die öffentliche Meinung mit Mutterfreuden entgegenhofft. Das Alles kann sie und noch viel mehr — wenn sie dazu gereizt wird.

Aus „Meggendorfer Blätter" No. 549.
(Verlag von J. F. Schreiber, München und Esslingen.)

Th. Th. Heine. Auf dem Parnass.

Man könnte wohl noch eine oder die andere Specialität von Karikaturen hervorheben, in der auch alle Mittel der Karikatur zum Vorschein kommen. Daher gehört unter Anderem die Karikatur von Kunstwerken. Es liegt ja nahe, dass der in einem Künstler steckende Spottvogel ganz besonders gereizt wird beim Anblick der Werke seiner Concurrenten, dass es ihn geradezu prickelnd überkommt, ein Bild oder ein plastisches oder architectonisches Werk in die Beleuchtung seines kritischen Urtheils zu setzen, dass es in dieser Beleuchtung plötzlich ein fratzenhaftes burleskes Ansehen gewährt. Mustergiltige Karikaturen dieser Art liefert bekanntlich das Pariser Journal Amusant in jedem Frühjahr, wenn der grosse Pariser Salon sich erschliesst und sehen lässt, was während des Winters in den Künstlerateliers geschaffen worden ist.

Auch der Karikatur in ihrer Bedeutung als Buchschmuck möge an dieser Stelle gedacht werden. Das ist ein Gebiet, dessen Wiederbelebung der neuesten Zeit angehört, aber eine reiche Zukunft vor sich hat.

Ferdinand Leeke pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Armin bei der Seherin

A. Salinas pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Traubenlese

Das Karikirte im Kunstgewerbe hat schon in seiner Ursache eine gewisse Verschiedenheit gegenüber dem Karikirten in der Kunst. Einzelne Materialien, mit welchen das Kunstgewerbe arbeitet, fordern geradezu die Karikatur heraus.

Unter diesen Materialien steht das Schmiedeisen in erster Reihe. Die Schwierigkeit seiner Bearbeitung, die Hast, mit welcher die Bildsamkeit des Metalls während der Gluthitze ausgenützt werden muss, schliessen jene geduldige, beständig prüfende und messende Sorgfalt aus, die an andere Werkstoffe gewendet werden kann. So lange sein Eisen glüht, darf der Schmied nicht überlegen, nicht messen und vergleichen. Sein Cirkel und Massstab muss während des eigentlichen Arbeitens in seinem Auge sitzen. Wo er die Gestalten von Menschen und Thieren als Zierrat benützt, werden darum diese Gestalten nur allzuleicht die Züge der Karikatur haben, und man darf dem Werkmeister keinen Vorwurf daraus machen. Wenn der Mensch Gebilde schafft, die er entweder wegen der Widerstände des Materials oder wegen der Unvollkommenheit des Werkzeugs unmöglich ganz jenem Vorbilde nachmachen kann, das als Muster neben ihm liegt oder in seinem Kopfe steckt, läuft er ja immer Gefahr, die Formen des Vorbilds entweder zu verflachen oder zu verschärfen. Um dem ersteren Fehler zu entgehen, verfällt er lieber in den zweiten, der sein Werk jedenfalls interessanter ausfallen lässt, als der erstere. Die an einem eisernen Zaune, an einem Gartenthore, einem an die Strasse hereinragenden Nasenschilde, an einer Windfahne oder einem Wasserspeier angebrachten Zierraten fordern aber auch dazu heraus, sie als Karikaturen zu gestalten. Schon ihr beständiger Aufenthalt im Freien, im Sturm und Regen, verbietet es, ihnen anmuthige, liebenswerthe Gestalt zu geben; darum macht man lieber schnurrige Kobolde und Fratzen daraus. Nur an einem Grabgitter wird sich ein sinniger Meister davor hüten müssen, kleine eiserne schwarze Teufel anzubringen, weil das auf das Seelenheil der in den Gräbern ruhenden Todten ein schiefes Licht werfen würde.

Hausirer (in der Angst): „Vielleicht e' Bartwichs gefällig?"
Aus „Humor in der Thierwelt". (Verlag von Braun & Schneider, München.)

Bei weitem die meisten Karikaturen schafft die Steinsculptur zum Schmuck von Bauwerken, indem sie sich als Sitz dieses Schmuckes mit Vorliebe Säulencapitäle und Sockel, Karyatiden, Träger von Statuen, Balustraden, Vasen, Brunnen und dergleichen auswählt.

Der grosse Reichthum an fratzenhaften Thier- und Menschengestalten, den wir an kirchlichen

wie an profanen Bauten aus romanischer und gothischer Zeit finden, hat nicht blos eine, sondern mehrere veranlassende Ursachen.

Eine solche Ursache war sicher die Unvollkommenheit des Materials. Ein edleres Material würde den Bildhauern, aus deren Ateliers jene Fratzen hervorgingen, auch edlere Aufgaben gestellt und ermöglicht haben.

Sicher wirkte aber auf die Entstehung jener Fratzenbilder auch die Erwägung ein, dass dieselben bestimmt waren, im Freien jeder Witterung Trotz zu bieten. Das, was ihm am liebsten und verehrungswürdigsten erscheint, setzt der Mensch aber nicht gerne dem Wind und Wetter aus; und wenn ihn sein Schönheitsgefühl doch dazu veranlasst, figürlichen Schmuck an seinen Bauwerken anzubringen, so nimmt er eben lieber Fratzen, als Engel.

Ein weiterer Grund liegt in der malerischen Wirkung. Die groben verzerrten Züge solcher Fratzenköpfe wirken noch auf Entfernungen, in welchen edle und schöne Züge nicht mehr deutlich zur Erscheinung kommen, also ihre Wirkung verlieren. Solchen Fratzen konnte man ein gähnendes Maul, ein rüsselähnliches Gebild statt der Nase, übergrosse Ohren, wulstige Augenlider verleihen. Das machte sie sichtbar und ausdrucksvoll in einer Höhe, wo ein edleres Gebilde unkenntlich geworden wäre.

Und abgesehen von alledem strebte eben der in den Künstlern jener Zeit vorhandene Humor, der Überschuss an künstlerischer Laune und Erfindung nach einer Bethätigung. Man wollte zeigen, dass man nicht blos das Schöne, sondern auch das Hässliche verstand und zu erfinden wusste und dass man es sogar interessant machen konnte.

Fratzenhafte Gestalten finden sich auch an Thonwaaren, selbst in solchen Zeiten, die sich sonst durch feinen Geschmack auszeichnen. Auch da ist der Grund nicht schwer zu entdecken, wesshalb ein Töpfer etwa einen Thonkrug zu irgend einer lächerlichen Verzerrung eines menschlichen Kopfes oder einer ganzen thierischen oder menschlichen Gestalt formt. Er will eben mit seinem Material spielen, und da er die Hinfälligkeit dieses Materials kennt, giebt er ihm mit wenigen Handgriffen eine groteske Gestalt, die seiner Laune und seiner technischen Gewandtheit entspricht. Und so werden nicht blos Krüge aus Thon und Steingut zu solchen Karikaturen, auch Pfeifenköpfe aus Meerschaum; und die fabrikmässige Keramik bringt Fratzenköpfe auch an Porzellanwaaren, namentlich an den Henkeln an. Hier aber hat die Karikatur nur den Zweck, als Ornament zu dienen und in Farbe und Form sich dem übrigen Ornament anzupassen. Was sie bedeutet, ist völlig gleichgiltig geworden.

Gleiches gilt für jene Karikaturen, die das Kunstgewerbe an geschnitzten Schränken, Stühlen und Tischen, Bettladen und sonstigem Holzwerk etwa anbringt. Man folgt hier nur der Absicht, Alles als Zierrat zu verwenden, was sich als solcher verwenden lässt, und jedes complizirtere Ornament in einer möglichst lebensvollen Gestalt, also in etwas, das einem lebendigen Wesen ähnlich sieht, seinen Mittelpunkt, seine Krönung finden zu lassen. Dabei darf nicht ausser Acht gelassen werden, wie das Holz als Material nicht selten zu solchem Spiel der künstlerischen Phantasie Veranlassung bietet.

Und in ähnlicher Weise werden noch an zahllosen Dingen, die unser Kunstgewerbe schafft, Zierraten angebracht, die entweder wirklich als Karikaturen oder wenigstens als Verwandtes angesehen werden müssen. Wir finden solchen Schmuck aus Holz und Elfenbein, aus Bronce und Edelmetall an Stockknöpfen und Schirmgriffen, an Glockenzügen und Thürklinken; an Waffen und Feuerungsgeräth, Lampen und Leuchtern, Rahmen und Vorhanghaltern, an Tintenfässern und Feuerzeugen. Wo der künstlerische Gestaltungstrieb des Menschen überhaupt ein zusammengesetztes, reicheres Ornament anbringt: da verwendet er gerne auch ein Stückchen Karikatur. Er thut das in dem richtigen Gefühl, dass die Karikatur es ist, die in das Ornament etwas hineinträgt, was der Mensch nicht gern entbehrt, nämlich den Humor.

Aus „Viollet-Le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française".

PLAUDEREI

VON

EMMA MERK.

Wilhelm Menzler. *Reifspiel.*

Mit den leichten Reifen, die schlanke Arme in die Höhe schleudern, flattern die Worte, die rosige Lippen sprechen, durch die blaue Luft.

Und sie hüpfen und springen und schwatzen und lachen und kichern, die süssen achtzehnjährigen Kinder, und folgen mit den übermüthigen Augen dem Spielzeug, das von Einer zur Andern fliegt.

„Seht, seht, wie der Reif glitzert! Ein Goldreif! Wem fliegt er in die Hand?" — „Mir, mir!" — „Ich mühe mich nicht, — ich warte!" — „Du hast gut warten, — natürlich — ein

Goldfisch wie Du! Der Goldreif hängt ihr am Finger, sie weiss nicht wie!“ — „Dazu hat's noch Zeit, lange Zeit!“ — „Ach nein, ach nein! Im Handumdrehen ist man alt!“ — „Wer wohl die Erste sein wird in Schleier und Myrthenkranz?“ — „Keine Zukunfts-Sorgen; jetzt wird gespielt!“ — „Ja, ja! Wir wollen lachen und lustig sein!“ — „Wie die Rosen im Park duften! Hört! Dort singt eine Amsel!“ — „Ich möcht' auch singen und fliegen können! Fliegen wie der Reif, recht hoch, hoch hinauf!“ — „Und herunterfallen! Da liegt er ja schon auf dem Boden!“ — „Bück' Dich nur, Du Stolze!“ — „Da, da, zu hoch gezielt! Nun hängt der Reif im Baum!“ — „Wer steigt hinauf?“ — „Geh, Du Wilde! Bist doch kein Bub!“ — „Leider, ach leider! Möcht' tausend Mal lieber ein Junge sein!“ — „Nein, nein! Wir nicht!“ — „Da müssten wir in den Krieg! Mir gruselt!“ — „Soll er oben hängen bleiben, der Reif?“ — „Heute Nacht holt ihn die Nixe, die Parknixe!“ — „Mir träumte jüngst von der Parknixe!“ — „Erzähle, erzähle!“ — „Sie klopfte an mein Fenster! Sie holte mich ab! Ihr alle waret dabei. Wir tanzten mit den Nixen auf der Parkwiese!“ — „Zu welcher Musik?“ — „Es sang und klang durch die Zweige, feine Stimmchen flüsterten aus der Quelle eine wundersüsse Weise. Und wir drehten uns so leicht wie die Nixen!“ — „Hatten wir auch nur ein Schleier-Gewand?“ — „Schäm' Dich doch!“ — „Hat Dein Fräulein nicht mitgetanzt und uns behütet?“ — „Wie schrecklich, die arme, dicke Miss! Sie fiele in Ohnmacht nur über den Traum!“ — „Pass auf! Pass auf, Marie! Ein Orakelspruch! Wenn Du den Reif fängst, dann kommt heute Er! Du weisst schon: Er! Dein Lieutenant, der schöne Schmetterling!“ — „So wirf doch, so wirf!“ — „Ein bischen Spannung! Warte Du nur! Warte!“ — „Sei nicht boshaft! Wirf gut!“ — „Oh weh, nun ist er abgeirrt! Er fliegt hinüber zur Helene! Ein böses Omen!“ — „Deine Schuld! Das war Absicht!“ — „Nein, nein, Du kannst nicht fangen, kannst ihn nicht fangen! Ha ha!“ — „Weisst Du denn, ob ich ihn fangen will?“ — „Bist ja selber gefangen! Bist so verliebt!“ — „Wer, wer ist verliebt?“ — „Still! Hört ihr nicht! Das Parkthor fiel in's Schloss!“ — „Ein Schritt!“ — „Das ist Vetter Albert!“ — „Der Lieutenant! Seht nur, wie Marie roth wird!“ — „Dein Orakelspruch hat gelogen!“ — „Warte es nur ab! Heute schwärmt er für Helene!“ — „Er schwärmt für uns Alle!“ — „Mitspielen muss er!“ — „Ach nein! Neun Mädchen und ein Mann!“ — „Brächt' er doch Kameraden mit!“ — „Oh hört mal! Die Blonde!“ — „Gebt acht! Er schaut uns sicher zu! Aufgepasst! Nun sollen die Reife im Takte fliegen!“ — „Eins, zwei, drei!“ —

Sie schwatzen und kichern nicht mehr. Sie sind ganz bei der Sache und zeigen ihr Geschick im Fangen: ein Mann ist in der Nähe!

A. Salinas. *Traubenlese.*

Die Luft ist grau von Hitze, ausgebrannt der Boden. Es duftet nach der Fülle sonnegereifter Trauben, die man in die Körbe geladen hat und nun heimträgt nach dem Dorfe.

Den Mädchen voran schreitet die schöne Marietta mit den schwarzen Gluthaugen. Sie hat die üppige Last auf die Schultern geladen und die schweren Früchte schwanken um ihren braunen Kopf, um ihr glänzendes Haar wie ein leuchtender Kranz.

Neidvoll, neugierig blicken die Andern ihr nach. In einer Woche feiert sie Hochzeit mit dem reichsten Mann im Dorfe, mit dem alten Filiperto, dem Vignebesitzer, der im Winter seine Frau begraben hat, und dann hat sie ein hübsches Haus und einen Schrank voll schöner Kleider und bekommt den Bernstein-Schmuck der Verstorbenen und die goldenen Ohrringe, die so herrlich in der Sonne funkeln.

Sie gönnen ihr die Pracht nicht, die ihr zufallen soll, und höhnen und lästern:

„Wie stolz sie ist auf den grauhaarigen Freier! Schämen sollt' sie sich, dass sie ihn

anlacht, die Falsche, den alten Narren! Und wenn er in Gold sässe, ich möcht' ihn nicht, den Kahlkopf!"

„Sie mag ihn ja auch nicht, aber sie hat immer hoch hinaus wollen! Das freut sie, dass sie nun auf uns herabschauen kann!"

„Und dass sie die Hände in den Schoss legen darf und sich doch täglich satt essen wird! So gut wird's nicht Jeder!"

„Ob sie nicht Angst hat vor dem Pietro, wenn der wiederkommt vom Militär?"

„Wenn ich der Pietro wäre, ich passt' ihr auf und prügelte sie, die Treulose!"

„War das ein Lachen und Augenverdrehen und ein heimliches Getuschel mit dem Pietro bei der letzten Traubenlese!"

„Man hat gemeint, auffressen möcht' sie ihn vor Lieb' — und jetzt!"

„Ja ja, der Pietro ist nur ein armer Fischer! Der hat kein Haus und kein Geld und keinen Schmuck!"

„Und wenn er wiederkommt, wer weiss?" — Die Mädchen lachen.

„Der Filiperto ist nicht so blind, als Ihr meint! Der wird sie einsperren, wenn der Pietro wieder da ist!"

„Recht geschieht es ihr! Wenn er sie nur in strenger Zucht hält, der Alte, ich lache!"

Marietta hört nicht auf das boshafte Geflüster hinter ihrem Rücken. Stolz und unbekümmert geht sie weiter. Aber aus dem schwülen, grauen Dunst um sie her wächst plötzlich ein Gesicht empor, ein junges Gesicht mit braunen Wangen und blitzenden Zähnen; die Augen schauen sie bittend an, mahnend, drohend. — Sie will es nicht sehen, das Tages-Gespenst.

Was geht der Pietro sie noch an?

Sie wird ja Filiperto's Weib!

An die glänzende Hochzeit will sie denken, die ihr der Bräutigam versprochen, und an den seidenen Schurz, den er ihr geschenkt, und an das glückliche Gesicht ihrer Mutter und an die gute Stube mit dem Sofa, die ihr gehören wird, an all' das Behagen, das ihrer wartet — aber wie ein unentrinnbares Erinnern entsteigt's dem Duft der Trauben und der Herbst-Stimmung der Landschaft.

Im letzten Jahr, da trug er ihr den Korb, der Pietro, und seine Augen lachten sie an und es klang so zärtlich an ihr Ohr!

„Marietta mia! Carissima mia!"

Der heisse rothe Mund, der den ihren küsste! Wie ein Sehnsuchtshauch weht die weiche warme Luft um ihre Lippen.

Nein, nein! Sie will ja nicht daran denken! Er ist fort, weit fort; er hat sie vergessen.

Er muss sie vergessen haben!

Zornig stampft ihr Fuss den Boden, als wolle sie es zertreten, dieses Erinnern, das sich ihr aufdrängt wider ihren Willen.

Er wird ja nicht wieder kommen! Die Madonna wird sie beschützen! Eine Kerze will sie ihr opfern, eine schwere, schöne Kerze, wenn sie Filiperto's Frau geworden. — Und die Madonna wird ihr ein ruhiges zufriedenes Herz schenken und ihr einen Schleier über das Vergangene breiten! Die Madonna hilft ja immer.

Ferdinand Leeke. *Armin bei der Seherin.*

In tiefster Waldeinsamkeit haust die weise Frau, die in den Runen zu lesen vermag und das Schicksal kündet nach dem Fluge der Vögel, nach dem Wiehern der weissen Rosse.

Nachtdunkle Bäume umschatten den Opferaltar. Es rauscht geheimnissvoll in den Zweigen der heiligen Esche. Die Wolken fliegen, vom Sturm gejagt.

Zwei hohe Kriegergestalten in Helm und Rüstung nahen sich den Stufen des Altars. Es dröhnt ihr Schritt, es klirren die Waffen.

Und der Greis mit dem weisswallenden Barte erhebt die Stimme:

„Wenn du in die Zukunft zu schauen vermagst, wenn deine Augen das Kommende durchdringen mit klarem Seherblick, so sage uns: Wird die Macht der Römer gebrochen werden in diesem Land, das unter ihrer Herrschaft schmachtet?

Wird der Tag kommen, an dem die Germanen sich ihrer Kraft bewusst werden, wenn sie zusammenstehen wider den gemeinsamen Feind?“

Die Seherin spricht ein Gebet zu den Göttern und streut die Runen auf das Tuch und liest die heiligen Zeichen.

Dann kehrt sie sich zu den Kriegern, hebt die Arme empor und ihre weitgeöffneten Augen leuchten in die Ferne wie von innerem Feuer durchstrahlt:

„Ich sehe sie wanken und weichen, die römischen Cohorten. — Sie fliehen durch Sturm und Regen, durch Moor und Dickicht. — Aber hinter ihnen, da reitet's und drängt's heran, in Nacht geborgen, von todesmuthigen Schaaren. — Sie haben endlich, endlich sich erhoben wie ein Volk von Brüdern. — Ihnen voran fliegt ein Held! — Heil den Germanen! Ein Heerführer ist ihnen erstanden! — Aber wehe, wehe ihm! — Sein Weib nehmen sie gefangen. — Ich sehe sein Weib hinter dem Wagen des römischen Triumphators! — Wehe seinem Sohne! — Verrath und Neid und Missgunst in der eignen Sippe! — Er reitet unversehrt durch die Schlacht, aber im Hinterhalte lauert das Verderben — die Schildjungfrau möge ihn behüten!“

Die Krieger durchschauert's. Aber wieder erhebt der Greis seine Stimme:

„Wie heisst der Held, dem du Sieg und Niederlage, Ruhm und Schmach kündest in einem Atem?“

Sie richtet sich auf, als wüchse sie empor und ihre flammenden Augen treffen den blonden jungen Krieger, der stumm ihren Worten lauschte:

„Ich grüsse den Helden, der sein Volk liebt! — Grüsse dich, Hermann, den Cherusker! — Sie werden deinen Namen preisen bis in die fernsten, fernsten Geschlechter. — Heil dir! Heil dem Sieger im Teutoburger Walde! Heil dem Unsterblichen!“ —

Es rauscht in den Zweigen des heiligen Baumes, als neigten sie sich nieder; aus den Wolken bricht ein Lichtschein und durch den Wald flüstert geheimnissvolles Raunen. Dann erhebt sich auf's Neue der Sturm und durch sein dumpfes Lied klingt's wie Schlachtengetöse und Waffenlärm.

Gabriel Max. *Aeolsharfen.*

Todtenstille im Haus. Kein Laut. Wie ein banges Lauschen ringsum. Wie ein lastendes Schweigen.

Die Mutter ist todt. Sie hat ihren Liebling verlassen. Mit starrem Gesicht lag sie zwischen den Blumen und hatte keine Antwort mehr für die jungen Augen, die sie anflehten um einen letzten Gruss.

Sie hatte so viel geweint. Seit der Vater von ihnen gegangen war, zuckte es so traurig um ihren blassen Mund. Aber dann, als sich die Lider für ewig geschlossen, als sie still im Sarge ruhte, da schwebte es wie ein Lächeln um die kalten Lippen und ein wunderbarer Friede verklärte das marmorbleiche Antlitz.

Oscar Gräf pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Liebesgaben

Gabriel Max pinx.

Copyright 1901 by Franz Hanfstaengl

Aeolsharfen

Sind alle ihre Thränen nun versiegt?

Wohin ist sie entschwunden, die treue Seele?

Hat sie kein Zeichen, kein Erinnern mehr?

So einsam schaut das Kind in das grosse, furchtbare Räthsel des Lebens!

So leiddurchglüht sehnt sie sich nach einem Trost, der ihr nun aus einer anderen Welt herabwehen kann, nach einem Wunder, das den schreckhaften Abgrund des Todes überbrückt.

Auf ihrem Schosse liegt ein Buch, in das die Mutter in mancher ernst-bewegten Stunde ein Wort geschrieben, — die leise Klage aus einer todtwunden Seele.

Ein Stück von ihrem Sehen und Fühlen ist in diesen Blättern eingeschlossen; es flüstert aus den Zeilen wie von einer Liebe, die nie endet, wie von einer Treue, die nicht stirbt.

Und das Kind umklammert das theure Vermächtniss wie einen Talisman.

Es ist ihr mit einem Male, als wäre sie der Todten wieder nahe, als sähe sie das liebe Gesicht mit den thränennassen Augen und den zuckenden Lippen dicht, ganz dicht vor sich, nur wie von einem geheimnissvollen Schleier umweht, — als fühle sie sich geborgen in all der Fülle von Güte und Zärtlichkeit, die nicht fortgelöscht sein können, die ihr zu eigen sein müssen, — immer — ewig.

„Mutter, Mutter!“ spricht ihr Mund wie im Traum.

Wie eine Antwort klingt's durch die Luft, leis und zart, in überirdischen wunderbaren Weisen, bald wie ein Engels-Chor, bald wie das Flüstern einer einzigen warmen Stimme aus verklärter Höhe herab.

Die weichen Töne, sie gleiten so sanft an das Ohr der Lauschenden, Weltentrückten. Ein Gruss aus unbekannten Fernen, der wie ein Zauber ihr Herz umspinnt, der sie in Schönheit umweht wie eine tröstende Liebkosung.

Kein Erdenweh klagt mehr aus diesem Geister-Gesang. Himmlischen Frieden künden die süssen Laute, — seeliges Leidvergessen.

Eine Liebe, die nicht stirbt, eine Treue, die nicht endet.

Oscar Gräf. ***Liebesgaben.***

Diese blauen herrlichen Septembertage! Seit Wochen ist keine Wolke am Himmel, ein leiser Ostwind fächelt über die Felder und Wiesen, die rothen Herbstblumen glühen in den Gärten und an den Bäumen leuchten die reifenden Früchte. Eine solche Obstfülle ist noch gar nicht dagewesen wie in diesem Sommer. Was zu Boden fällt, bleibt liegen. Der Bauer steht stolz vor seinen gefüllten Scheunen und verachtet das Fallobst, das im Grase herumkollert; auch die Kinder bücken sich nicht mehr nach den halbreifen Birnen und Äpfeln, sie klettern lieber auf den Pfirsich- und Zwetschgenbaum und suchen sich das Saftigste heraus und werfen mit dem grünen Zeug nach dem Hund, der sich nach einem misstrauischen Schnuppern beleidigt abwendet.

Aber auf der Landstrasse ist's heiss trotz des Ostlüftchens. Der Staub wirbelt empor unter den Schritten der Compagnie und schwer und lastend liegt der Tornister über den Schultern. Die Zunge klebt am Gaumen bei dem stundenlangen Marsch und nirgends ein Dorf, nirgends ein Brunnen. Da endlich! Ein einsames Gehöft! Ein grosser Obstgarten mit mächtig schattenden Bäumen! Das Kraut auf dem Boden duftet so frisch und heimathlich; die Zweige biegen sich unter der Last der gelben Birnen und der rothwangigen Äpfel und unter dem grünen Blätterdach steht ein junges blondes Ding und lugt mit verlegenem Lachen zu den Soldaten hinaus und die Kinder laufen herbei und staunen sie an mit offenen Augen und offenen Mäulchen.

Wie das lockt! Die Kühle! Der Blondkopf! Das viele Obst!

Ein Sprung über den Zaun. Der Feldwebel sieht es nicht oder er drückt die Augen zu. Hastig bücken sich die Durstigen nach den Früchten, die der Wind auf den Boden geweht hat und beissen dankbar, mit kräftigen Zähnen, in das kühle Fleisch. Aber das hübsche Dirnchen ruft ihnen zu:

„Lasst doch, lasst doch! Ich schüttel für Euch!“

Sie greift mit ihren runden, braunen Armen in die Zweige und lässt die Äste tanzen, dass der reiche Segen von allen Seiten herunterkollert und die Soldaten nur zuzugreifen und sich die Taschen vollzustopfen brauchen. Immer toller und ungestümer rüttelt sie an dem braven alten Baum. Sie gefallen ihr, die beiden Sonnegebräunten in der schmucken Uniform. Sie will den Fremden so gerne was mitgeben von all dem Reichthum, den ihnen der Herbst beschieden hat. Der Wastl, der Bruder, hält stolz das Gewehr und die Midei mit dem dicken Zopf hilft sammeln und der Dackel bellt dazu voll Verwunderung. Den Beschenkten wird's schwer, sich wieder loszureissen; nur der Dritte mahnt vorsichtig zur Eile.

Ein warmes „Vergelt's Gott!“ noch; dann geht es wieder weiter im Staub der Landstrasse.

Aber im eintönigen Marsch steht ihnen immer noch in einer Verklärung das junge lachende Gesicht vor Augen und die kräftige Mädchengestalt, die sich in das Geäst emporschwang, und der Eine träumt in der Nacht, er liege in dem kühlen Obstgarten und brauchte nur den Mund aufzumachen, um nach einer saftigen Frucht zu haschen, und der Andere, der Kühnere, der streckt im Traum die Arme aus nach dem lustigen Mädel und küsst ihre frischen Lippen und ihr Blondhaar weht ihm in's Gesicht.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00698 7271